



2 Beilagen

L. mus.
50

{ 1 fl. 48 kr. ungeb.
 2 30 kr. geband.
 Sa: 2 fl. 18 kr.

$\ell = 30$ in. band.

La: 24. 13. 00.

Dotterweich
Schullekner.

Schullekner

30.

ALLGEMEINE MUSIKLEHRE

ZUM
SELBSTUNTERRICHTE

FÜR
Lehrer und Lernende

IN VIER VORKAPITELN.

Dritte, neu überarbeitete Auflage.

Vermehrt mit einer

ERKLÄRUNG

*aller in Musikalien vorkommenden italiänischen
Kunstwörter.*

Von

D.^r GFR. WEBER,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der
königlich Schwedischen Akademie in Stockholm, &c. &c.,

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. SCHOTT'S Söhnen
in MAINZ, PARIS und ANTWERPEN.

1831.

Göllermeier

MUSIKLEHRE
ALLGEMEINE

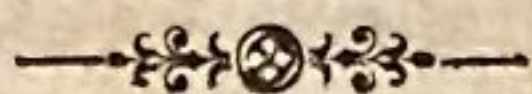
SEBASTIAN ERICH

LEBENS- UND KUNSTGEWISSEN

VON DR. SEBASTIAN ERICH



Inhalt.



Erstes Vorkapitel.

Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

§ I bis XI.

- I.) Ton. § 1 bis v.
- II.) Tonkunst, Tonsetzkunst. § vi - xi.

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unseres Tonsystemes.

§ XII - XLVI.

- I.) Tongrenzen und Tonabstufung überhaupt. § xii, xiii
- II.) Namen der Töne. § xiv - xx.
- III.) Deren Mehrdeutigkeit. § xxi.
- IV.) Schreibung der Tonhöhen. § xxii - xxxi.
 - A.) Linien. § xxii.
 - B.) Schlüssel. § xxiii, xxiv.
 - C.) Versetzungs- und Widerrufungszeichen. § xxv - xxx.
 - D.) Generalbassschrift. § xxxi.
- V.) Intervalle. § xxxii - xlvi.
 - A.) Begriff. § xxxii.
 - B.) Zählnamen. § xxxiii, xxxiv.
 - C.) Beinamen. § xxxv - xxxix.
 - 1.) kleine, grosse. § xxxvi.
 - 2.) verminderte, übermässige. § xxxvii, xxxviii.
 - 3.) doppeltverminderte, doppeltübermässige. § xxxix.
 - D.) Zeichen für die Intervalle. § xl.
 - E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle. § xli.
 - F.) Umkehrung. § xlii - xlv.
 - G.) Uebersicht der Intervalle. § xlvi.

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik. — Zeitmas.

§ XLVII - C.

- I.) Begriff von Rhythmus und Takt. § XLVII.
- II.) Notirung der Zeitdauer. § XLVIII - LI.
 - A.) Geltung der Noten und Pausen. § XLVIII - L.
 - B.) Tempobezeichnung. § LI.

- III.) Takteintheilung. § LII - LXV.
 - A.) Grade Taktarten. § LV - LVII.
 - 1.) Zweizweiteltakt. § LV.
 - 2.) Zweiviertel-, $\frac{2}{8}$ -, $\frac{2}{16}$ -Takt. § LVI.
 - 3.) Grosser Allabreve-Takt. § LVII.
 - B.) Ungrade Taktarten. § LVIII.
 - C.) Unterabtheilung der Takttheile. § LIX - LXII.
 - D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten Taktarten. § LXIII - LXV.
- IV.) Zeitgewicht, Taktgewicht. § LXVI, LXVII.
- V.) Höhere Rhythmen. § LXVIII - LXX.
 - A.) Begriff. § LXVIII, LXIX.
 - B.) Arten. § LXX.
- VI.) Zusammengesetzte Taktarten. § LXXI - LXXXIII.
 - A.) Grade Zusammensetzungen grader Takte. § LXXIV.
 - B.) Grade Zusammensetzungen ungrader. § LXXV u. f.
 - C.) Ungrade Zusammensetzungen grader. § LXXVII.
 - D.) Ungrade Zusammensetzungen ungrader. § LXXVIII.
 - E.) Mehrfach zusammengesetzte Taktarten. § LXXIX.
 - F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten. § LXXX - LXXXIII.
- VII.) Fünftheilige und ähnliche Gruppierungen. § LXXXIV - LXXXVII.
- VIII.) Aufschlag, Niederschlag. § LXXXVIII.
- IX.) Klänge im Rhythmus betrachtet. § LXXXIX - XCIX.
 - A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze. § LXXXIX - XCIII.
 - B.) Einzelne Klänge in Beziehung auf Rhythmus betrachtet. § XCIV - XCIX.
 - 1.) Rhythmische Rückung. § XCIV u. f.
 - 2.) Synkope. § XCVI - XCIX.
- X.) Unterbrechungen des Rhythmus. § c.

Viertes Vorkapitel.

Grundbegriffe von Melodie, Harmonie, Tonart und Tonleiter.

§ CI bis CXIII.

- I.) Melodie, Stimmen, Gesang. § cii.
- II.) Harmonie. § civ.
- III.) Tonart. § cv - cvii.
- IV.) Tonleiter. § cviii - cxxiii.

A N H A N G.

Alphabetisches Wort- und Sachregister; nebst
Erklärung aller in Musikalien vorkommenden ita-
lienischen Wörter.

V o r w o r t.

Der Zweck des vorliegenden Büchleins ist, den allgemeinen Theil der Musiklehre, geordnet und aus seinen Grund-Ideen entwickelt, darzustellen.

Die Bedeutung des Ausdruckes „Allgemeiner Theil der Musiklehre“, bedarf kaum einer Erklärung. Es gibt eine Menge von Lehren, welche für jedes Fach der Musik vorausgesetzt werden, jedem Zweige der Tonkunde oder Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftliche Vorkenntnisse angehören. Die Lehre von der Bedeutung der Noten, von den Notenschlüsseln, von den Tactarten, von der Bedeutung der gemeinüblichen Kunstausrücke u. dgl. sind Dinge, welche jeder Musiktreibende kennen muss, er sei nun Geiger, Clavierspieler, Sänger, Componist, oder was sonst immer. Diese, einem jeden dieser Kunstzweige gemeinschaftlichen, Lehren bilden den allgemeinen Theil der Musiklehre, oder mit andern Worten die allgemeine Musiklehre, welche demnach dasjenige umfassen muss, was Jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen Zweiges welchem er sich widmet, insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, wissen und klar begreifen muss — oder wenigstens sollte.

Diese allgemeine Musiklehre, in der vorstehend bezeichneten Vollständigkeit und Abgrenzung, ist nun aber, so weit die musikalische Literatur mir bekannt ist, noch nirgend abgehandelt worden. Wohl findet man fast in jeder sogenannten Schule oder Methode für dieses oder jenes Instrument, z. B. selbst in Guitarren- und Czakanschulen u. dgl., zerstreute Bruchstücke der hierher gehörigen Lehren, z. B. so Einiges von Noten, vom Tact, von Intervallen, Terzen, Quarten etc., auch wohl von Tonarten, von der Vorzeichnung, auch wohl gar von diatonischen und chromatischen Klanggeschlechtern und dergleichen Dingen, vorangeschickt; dies aber natürlich nur im äussersten Grade unvollständig, mangelhaft, unrichtig und verwirrt und elend durcheinander geworfen, — wie auch ganz natürlich! indem nicht jeder, welcher z. B. gar wohl eine ganz gute Clavierschule, Flötenschule etc. d. h. eine Lehre von der Behandlung und dem Spiel und Vortrage auf diesem Instrumente, ganz gut zu schreiben vermag, eben darum auch fähig ist, eine allgemeine Musiklehre, rationell geordnet und verständig aus ihren Grundideen entwickelt, vorzutragen; was denn auch um so weniger von ihm gefodert werden kann, da derjenige, welcher z. B. eine Violinschule schreiben will, bei weitem genug zu thun und gethan hat, wenn er die Lehre vom Violinspiel als solchem gut abhandelt, indess man es unmöglich jedem Verfasser einer solchen Schule verdanken kann, wenn er dieselbe durch einige elend zusammengestoppelte und häufig höchst unrichtig vorgetragenen Lehren von Noten und Pausen und Tonarten u. s. w. u. s. w. vergrössert und vertheuert.

So wie auf der einen Seite diese Lehren in solchen einzelnen Schulen durchaus am unrechten Orte stehen, so ist auf der anderen Seite ein Büchlein, welches sich mit diesem allgemeinen Theile der Musiklehre eigens und *ex professo* beschäftige, ein unverkennbares Bedürfnis; und diese Lücke auszufüllen ist das gegenwärtige bestimmt, und zwar namentlich für Diejenigen, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege bereits einigermaßen vorgerückt, von dem, was sie also erlernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch für Lehrer, welche ihren Schülern solche Begriffe geben wollen.

Was nun aber die Abgrenzung, welche ich dem Büchlein gegeben, und namentlich die enge Beschränkung des vierten Kapitels (§ ci — cxiii) angeht, so habe ich demjenigen, was ich zur desfallsigen Rechtfertigung schon in den §§ x, xi und cxiii angeführt, hier nur noch die ausdrückliche Erinnerung beizufügen, dass das Büchlein keineswegs so eine Harmonielehre *in nuce*, keineswegs etwa ein kurz zusammengedrängter Auszug meiner Theorie der Tonsetzkunst sein soll, sondern lediglich eine allgemeine Musiklehre in dem oben bezeichneten Sinne, und dass in eine solche ein tieferes Eingehen in die Lehren von Tonarten, von Accorden, von Modulation und dergleichen Dingen, schon darum nicht gehört, weil einestheils man ein vollkommen guter Spieler oder Sänger sein kann, ohne von diesen Dingen etwas zu wissen, und

weil es anderntheils gar nicht möglich ist, diese Dinge in einer allgemeinen Musiklehre abzufertigen, will man sie nicht so unvollständig und eben dadurch unrichtig, täuschend und unwahr vortragen, wie es in so vielen Lehrbüchern der Tonsetzkunst, sogenannten Generalbassschulen, Harmonielehren, u. a. m. geschieht, und namentlich auch in den Machwerken jener Herren, welche, (mit wahrem Bedauern sieht man unter ihnen sogar einen sonst hoch ausgezeichneten, hochachtungswerthen, Tondichter figuriren, —) schon gleich nach dem Erscheinen des ersten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes meiner Theorie, flugs darüber her waren, aus diesen noch unabgeschlossenen zwei ersten Bänden, alsbald so betitelte Elementarbücher der Harmonie und Tonsetzkunst, Darstellungen der Harmonielehre und Generalbassschulen etc. anzufertigen, bestehend aus grösstentheils buchstäblichem Abdruck etwa eines Viertels meiner Paragraphen, — die dazwischenliegenden aber auslassend (!) und den dadurch natürlicherweise verloren gehenden Zusammenhang, so wie auch den Mangel all desjenigen, die Ganzheit der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den damal noch nicht erschienenen folgenden Bänden meines Buches freilich noch nicht abschreiben konnten,) auch richtig getrost unausgefüllt lassend, und

*) Schon in der Vorrede zur ersten Auflage des dritten Bandes, und dann in der zum ersten Bande der zweiten Auflage meiner Theorie, habe ich die Plagiate einiger jener Herren handgreiflich vor Augen gelegt, und zum Theil ihre mit den meinigen wörtlich übereinstimmenden Paragraphen buchstäblich neben den meinigen abdrucken lassen.

Die Vorrede zur dritten Auflage gedenkt den Katalog der also nachfabrizirten Werke zu vervollständigen.

den auf solche armselige Weise zusammengerafften Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem, nur erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme, entwendeter einzelner Paragraphen, dem Publicum auf offenem Markte zum Verkauf ausbietend! — welche mir mittels solcher Operationen selbst die noch unzeitigen Früchte vom unausgewachsenen Halme gestohlen, und dies noch gar mit einer Miene, als seien dieselben auf ihrem Acker gewachsen, (indem sie meine von allem bisher gelehrt Gewesenen gänzlich abweichenden Paragraphen, Behauptungen, Darstellungsarten, Tabellen, Figuren etc., meine neu eingeführten Bezeichnungsarten (z. B. die der §§ 41, 52, 58, 97 u. s. w.,) grade so in ihre Bücher hinein abdrucken liessen, als seien sie es, welche diese oder jene neue Behauptung aufzustellen wagten, diese und jene neuen Figuren und Zeichen einführten u. dgl.) — welche auf solche Weise nicht allein meine rechtmässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und in diesen auch mich beeinträchtigt, sondern auch sogar einen Theil des geringen ehrenden Verdienstes, welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zukommen mochte, in den Augen der Unkundigen auf sich hinüber zu leiten versucht haben. —

Dass die auf solche Art entstandenen Werke jener Herren, schon vermöge der Art und Weise wie sie angefertigt worden sind, unmöglich anders, als äusserst vitios, trügerisch und irreleitend sein können, dass sie das, was ich klar darzustellen bemüht gewesen, durch unverständige Verstümmelung unklar, ja unwahr, ausdrücken u. dgl., ist eben so natürlich als unfehlbar; wobei nur das Schlimmste für mich ist,

dass auch selbst diejenigen Leser jener Büchlein, welche, wissend dass sie aus meiner Theorie ausgeschrieben sind, aus denselben meine Lehre so recht wohlfeilen Kaufs in vielbeliebter Kürze kennen lernen zu können vermeinen, darin aber nur überall Halbheit, mangelnde Folgerechtigkeit und täuschende Oberflächlichkeit finden, dadurch sogar zu dem Glauben verleitet werden, es sehe in meiner Theorie selbst eben so unganzz und unfolgerecht aus, wie sie es in jenen fragmentarisch und unzusammenhängend zusammengeschriebenen Büchlein finden!!

In wiefern es möglich ist, den Inhalt meiner Harmonielehre in einen kürzeren Auszug zusammen zu drängen, ohne, wie jene Herren gethan haben, die Ganzheit, den Zusammenhang und die Wahrheit aufzuopfern, — werde ich nun hoffentlich bald den Versuch zu machen im Stande sein, in einer

Uebersicht der Harmonielehre,

einer Arbeit welche freilich schon längst fertig wäre, wenn sie so leicht wäre, wie jene Herren sich's auf meine, meiner Verleger und des Publicums Kosten gemacht haben, — welche jedoch nunmehr innerhalb eines Jahres erscheinen wird. —

1830, im December.

Gfr. Weber.

Erstes Vorkapitel.

Allgemeine Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.

I.) Ton.

§ I.

Um die Begriffe von Ton und Tonkunst festzustellen, müssen wir von dem Begriffe von Laut oder Schall ausgehen.

Unter der Benennung Laut oder Schall begreift man überhaupt alles was unser Gehör empfindet, was wir durch das Ohr vernehmen, mit Einem Wort alles Hörbare.

Bekanntlich besteht jeder solche Laut oder Schall in der, unserm Gehöre erregten Empfindung der Erzitterung (Oscillation) eines Körpers, dessen Schwingungen, entweder durch die Luft, oder durch irgend einen andern vermittelnden oder Zwischenkörper, von jenem bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzt werden, und hier die Empfindung erregen, welche man Hören nennt. (Daher bestimmt denn auch Chladni den Begriff von Hören, in physiologischer Beziehung
Weber's allgem. Musiklehre.

ganz richtig, folgendermaßen: „Hören ist nichts Anderes, als eine schwingende Bewegung vermittelt der Gehörnerven empfinden.“ Akustik § 251.)

Es beruht aber eine wesentliche Verschiedenheit des Lautes darauf, ob solche Schwingungen entweder von einerlei Geschwindigkeit sind, oder aber theils schneller theils viel oder wenig langsamer.

Einen Laut ersterer Art kann man einfachen Laut nennen; in der Kunstsprache heisst er ein Klang. Von einem solchen vermag unser Gehör zu unterscheiden, ob die empfundenen Schwingungen schnell, oder langsam sind; und sofern wir ihn solcher-gestalt als aus langsamen Schwingungen bestehend, empfinden, nennen wir ihn tief; hoch aber, wenn er aus schneller auf einander folgenden Schwingungen besteht.

Für einen Klang, den wir als Klang einer bestimmten Höhe oder Tiefe erkennen, gebraucht man gewöhnlich den Namen Ton.

Aus diesen Zergliederungen ergeben sich folgende Begriffbestimmungen:

Laut ist die hörbare Wirkung der Schwingungen eines Körpers.

Klang ist ein einfacher oder ungemischter Laut, ein Laut von erkennbarer, bestimmbarer Höhe.

Ton ist ein Klang von erkannter Höhe, ein Klang als Klang einer gewissen Höhe betrachtet.

Im Gegensatze der bisher besprochenen einfachen Laute, kann man diejenigen, welche aus Schwingungen von nicht einerlei Geschwindigkeit bestehen, gemischte Laute nennen. Sind diese Schwingungen vollends so ungleichartig, dass das Gehör eine bestimmte Tonhöhe darin gar nicht unterscheiden kann,

so kann man sie verworrene Laute, oder Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe nennen, oder auch blose Laute, tonlose Laute, weil das Gehör zwar einen Laut, aber keinen Ton vernimmt. Auch gebraucht man dafür den Namen Geräusch (Vergl. § V am Ende.)

§ II.

Um die eben aufgestellten Begriffbestimmungen näher zu erläutern und zu begründen, wollen wir das Gesagte an einige Erfahrungen anknüpfen.

1.) Dass, fürs Erste, der Laut die Wirkung von Schwingungen eines Körpers ist, kann man sich leicht anschaulich machen. Wenn man z. B. die beiden Enden einer Stimmgabel zusammenklemmt, und wieder losschnellen lässt, so werden dieselben alsbald wieder auseinanderfahren, darauf aber nicht gleich in Ruhe bleiben, sondern noch eine Zeit lang hin und her schwingen. Man kann dies Oscilliren in der Hand fühlen, und allenfalls auch mit blosem Auge wahrnehmen. Noch sichtbarer sind solche Schwingungen an langen, etwas dicken und nicht allzustark gespannten Saiten. So lange nun die Erzitterungen eines solchen Körpers dauern, hört man den Laut, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Oscillationen abnimmt, und endlich mit ihnen verschwindet.

Ein Laut ist stark, oder schwach, je nachdem viele, oder nur wenige Theile, eines grösseren, oder kleineren Körpers, in starke, oder schwächere Erzitterung versetzt sind.

Schwingungen zu machen und mitzutheilen, und also Laute zu erzeugen, sind vorzüglich elastische Körper geeignet. So bewirkt z. B. schon ein mässig starker Schlag auf eine Glocke, auf ein angespanntes Trommel-, oder Paukenfell, einen heftigeren Laut, als ein weit stärkerer auf ein Stück Blei, oder auf schlaffes Leder: denn Glockengut ist sehr elastisch, Blei aber nicht, und Leder wird es erst durch Spannung. Und so wird auch der Klang einer Glocke dumpf und matt, wenn sie nicht frei hängt, sondern auf der Erde steht, oder sonst einen hemmenden

Körper stark berührt, und dadurch ihr Schwingen gehindert wird.

Darum werden vorzüglich elastische Körper zu Tonwerkzeugen gebraucht, z. B. Glockenmetall zu Glocken, — Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlclavier, zur Aeoline, zur Stahlharmonica, — gespannte Draht- oder Darmsaiten zu Saiteninstrumenten, — Glas zum Glasclavier, zur Glasharmonica, u. s. w. — In Orgelpfeifen, namentlich und vorzüglich in den Labialpfeifen (sogenannten Flötenwerken), und in anderen Blasinstrumenten, ist die in der Röhre oder Pfeife enthaltene Luftsäule selbst der klingende, den Laut gebende Körper, welcher durch die Reibung, die ein in die Röhre eingeblasener Luftstrahl bewirkt, in Erschütterung versetzt, und so zum Tönen angeregt wird.

Anmerkung.

Bei den sogenannten Zungenpfeifen, (Rohr- oder Schnarrwerken, Zungenwerken) der Orgel (*tuyaux à anche*) ist jedoch, (wie ich schon in meiner Akustik der Blasinstrumente, in der Leipziger allgem. musik. Zeitung v. Jan. 1816, S. 55, und in der Ersch- und Gruberschen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, 10. Band, Artikel *Blasinstrumente* § 3, geäußert, und zu practischem Gewinne zu benutzen versuchte,) eher die Zunge, als die Luftsäule der tonbestimmende Körper, indess der Pfeifenkörper und die darin miterzitternde Luftmasse, mehr nur den Charakter des Klanges, sein eigenthümliches Gepräge (*Timbre*) die Tonfarbe (Klangfarbe) die sogenannte Qualität des Klanges, zu modificiren, als dessen Tonhöhe, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die sogenannte Quantität des Tones, unbedingt zu bestimmen scheint. Es erhellet dieses daraus, dass bekanntlich die Tonhöhe einer Zungenpfeife nur zum Theil von ihrer grösseren oder geringeren Länge, und wesentlich von der Länge und Steifheit der Zunge abhängt, so dass man eine und dieselbe Pfeife, bei gleichbleibender Länge, willkürlich bald hoch, bald tief stimmen, und sehr tiefe Töne aus sehr kurzen Pfeifen, ja, aus Einem und demselben *corpus* eines Zungenwerkes mehrere beliebige Töne zugleich, ertönen lassen kann (wie dies ja schon F. Kaufmanns Trompeter-Automate bewährt), welches alles nicht Statt finden könnte, wenn die durch das Pfeifencorpus begrenzte Luftmasse allein der tongebende und tonbestimmende Körper wäre. — Da indessen auch bei den Zungenpfeifen die Tonhöhe doch nicht ganz unabhängig von der Länge der Luftsäule und überhaupt von der Grösse und Gestaltung des Pfeifenkörpers ist, und also die Schnelligkeit der Schwingungen der Zunge doch, durch den Widerstand der grössern, oder kleine-

ren Luftsäule, mehr, oder weniger aufgehalten und verzögert zu werden scheint, welches auch besonders bei mehreren rohrwerkartigen Blasinstrumenten (z. B. bei dem Clarinett, dem Fagotte, u. a. m.) sehr entschieden der Fall ist, so wäre es wohl sehr anziehend, näher zu untersuchen, in welchem Verhältniss einestheils die Zunge, anderntheils die Luftsäule, die Tonhöhe bestimmt und insbesondere, ob bei Zungenpfeifen die von Chladni so genannte zweite, dritte und weitere Schwingungsarten grade so Statt finden, wie bei den Pfeifen der Flötenwerke? Lauter höchst erhebliche und nah liegende Fragen! und dennoch findet man sie selbst bei unserm trefflichen Chladni gar nicht, oder doch, § 71 seiner Akustik, und auch in seinen Neuen Beiträgen zur Akustik, Leipzig, 1817, S. 64, zu § 68, nur flüchtig berührt.

— — —

So hatte ich in der ersten und zweiten Auflage dieses Werkes in den Jahren 1817 und 1824 geschrieben. Seitdem haben wir unserm vortrefflichen Mathematiker und Akustiker, Prof. W. Weber, höchst interessante Aufschlüsse über all diese Gegenstände zu danken, welche er in der Zeitschrift *Cacilia*, XII. Band eigens für Musiker und Instrumentenbauer zusammengestellt hat. Vergl. auch ebendasselbst I. Bd. (Heft I,) S. 94; VIII. Bd. (Heft 50,) S. 91; XI. Bd. (Heft 45,) S. 181; XII. Bd. (Heft 45,) S. 1.

Die Frage, wie das menschliche Stimmorgan seine Töne erzeuge, glaube ich, in einem diesem Gegenstande gewidmeten ausführlichen Aufsätze im ersten Hefte derselben Zeitschrift; etwas befriedigender, als bis jezt geschehen war, behandelt und auch über die vorhin erwähnten Fragen einiges neuere Licht verbreitet zu haben. Vergl. auch *Cacilia* I. Band, S. 81; IV, S. 155, 229; VIII, S. 146.

§ III.

2.) Dass ein hoher Klang das Erzeugnis geschwinder Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsameren ist, kann man daraus abnehmen, dass sich die Erzitterung sehr tief-tönender Saiten mit blosem Auge bemerken lässt, nicht aber die einer höheren, weil, je höher diese tönt, ihre Schwingungen desto geschwinder sind und darum immer weniger sichtbar werden, bis sie, bei noch höheren Saiten, endlich gar nicht mehr wahrzunehmen sind.

Von einem Tone, welcher, binnen gleicher Zeit, noch einmal so viele Schwingungen macht, als ein anderer, kann man sagen, er sei noch einmal so hoch als dieser, oder nur halb so tief.

Vorläufig kann man sich merken, dass ein Ton, welcher noch einmal so hoch ist, als der andere, die *Octave* desselben genannt wird. Weiter unten wird dieses Wort näher erklärt.

Ob ein Körper schnelle, oder langsamere Schwingungen macht, hängt von verschiedenen Umständen ab, deren wir uns hier nur einige vergegenwärtigen wollen.

a.) Fürs Erste schwingt, unter sonst gleichen Umständen, ein langer Körper in der Regel langsamer als ein kürzerer; jener klingt daher tiefer, dieser höher. Darum hat man z. B. auf dem Claviere für die tiefen Töne lange Saiten, und für die höheren kürzere, darum auf der Orgel lange Pfeifen für den Bass, und kurze für die hohen Töne; darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch, und das lange Fagott tief; darum wird der Ton der Violinsaite höher, wenn man sie auf das Griffbrett aufdrückt; indem nun nicht mehr ihre ganze Länge schwingen kann, sondern nur das kürzere Stück, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrückten Finger liegt.

Da nun die Schwingungen eines Körpers um desto geschwinder sind, der Ton also desto höher wird, je kürzer jener ist, und in eben dem Verhältnisse, wie die Länge des Körpers zunimmt, die Geschwindigkeit der Schwingungen, die Tonhöhe, abnimmt; so steht die Geschwindigkeit der Schwingungen, oder die Tonhöhe, mit der Länge des schwingenden Körpers, in umgekehrtem Verhältnisse.

Bei verschiedenen Arten von Körpern ist dies umgekehrte Verhältniss von der Art, dass ein Körper von einer gewissen Länge grade noch einmal so geschwinde schwingt als, unter sonst ganz gleichen Umständen, ein doppelt so langer, und nur halb so geschwind als ein nur halb so langer. Z. B. von zwei Saiten, welche einander sonst in allen Stücken gleich sind, deren eine aber nur halb so lang als die andere ist, macht jene grade zwei Schwingungen, indess diese nur eine vollbringt; der Klang der erstern ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der letztern, und diese klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als jene. (Mathematisch ausge-

drückt, verhalten sich, an zwei Saiten, deren Längen gegeneinander sind wie 1 zu 2, die Geschwindigkeiten der Schwingungen, oder die Tonhöhen, wie 2 zu 1.)

Dasselbe Verhältniss tritt, unter sonst gleichen Umständen, grösstentheils auch bei der in Orgelpfeifen und anderen Blasinstrumenten töngebenden Luftsäule ein; nicht aber auch z. B. bei den Querschwingungen einer Stimmgabel, oder anderer ähnlicher Stäbe; denn ein solcher vibriert viermal so geschwind, als ein doppelt so langer, und nur viertels so geschwind, oder viermal so langsam, als ein halb so langer. (Mathematisch ausgedrückt, verhalten sich die Tonhöhen zweier, sonst gleichen Stäbe dieser Art, umgekehrt wie die Quadrate der Längen.)

b.) Ein Körper schwinget zweitens in der Regel geschwinder, und giebt einen höheren Klang, je steifer er ist. Die Steifheit steht also nicht, wie die Länge, in umgekehrtem, sondern in gradem Verhältnisse gegen die Tonhöhe. Bei querschwingenden Saiten ist dies Verhältniss von der Art, dass eine Saite, um noch einmal so geschwind zu schwingen, mit viermal so viel Spannkraft angezogen werden muss. (Mathematisch ausgedrückt: Bei den Querschwingungen zweier, in allem Uebrigen gleichen Saiten, verhalten sich die Geschwindigkeiten oder Tonhöhen gegen einander wie die Quadratwurzeln der spannenden Kräfte.)

c.) Auch die grössere oder geringere Dicke und Schwere des klingenden Körpers hat Einfluss auf die Schnelligkeit der Schwingungen; und zwar einen doppelten, gewissermassen entgegengesetzten.

Einestheils nämlich schwingt ein dicker und schwerer Körper an sich gewöhnlich langsamer, als ein dünnerer und leichter. Namentlich sind die Querschwingungen einer Saite, welche doppelt so dick ist als die andere, alles Uebrige gleich gesetzt, nur halb so geschwind, sie tönt also nur halb so hoch als die andere. In dieser Hinsicht stehen also die Dicke einer Saite, und die Höhe ihres Klanges, auch wieder in umgekehrtem Verhältnisse gegen einander. Darum bedient man sich z. B. auf Saiteninstrumenten, zur Hervorbringung der tieferen Töne, dickerer, zum Theil auch mit Metalldraht überspannener Saiten.

Andernthails macht aber die grössere Dicke des Körpers, sofern sie zugleich dessen Steifheit vermehrt, doch auch, dass er schneller schwingt, und höher klingt, so, dass z. B. die Querschwingungen eines am einen Ende befestigten Stabes, der doppelt so dick ist als der andere, noch einmal so schnell sind als die des letzteren. Daher kommt es auch, dass der Ton einer Stimmgabel nicht höher, sondern tiefer wird, wenn man ihre Stäbe oder Schenkel dünner feilt, weil sie durch das Dünnerwerden an Steifheit verloren haben. Eben dadurch erklärt es sich, dass, wenn man z. B. an eine etwas frei aufliegende metallene Kanone, oder auf einen frei stehenden stählernen Ambos, oder sonst an einen dicken metallenen Körper klopft, dadurch ein weit höherer Klang erzeugt wird, als man, der Grösse des Körpers zufolge, wohl erwartet hätte. Eben darum klingen auch die meisten Thurmglöcken bei weitem nicht so tief, als man, ihrer Grösse nach, denken sollte, und man kann durch eine gar viel kleinere, aber verhältnismässig weit dünnere Glocke, von Metall, oder auch nur von Glas, einen eben so tiefen (nur freilich nicht eben so starken) Klang erhalten, und durch dieses Mittel namentlich auf der Schaubühne das Glockengeläute ziemlich täuschend nachahmen. — (Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, dass ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott-, oder Oboen-Rohr, oder Clarinett-Blatt, die tiefen Töne leichter ansprechen lässt als die höheren, indess ein dickeres und darum steiferes, mehr für die höheren Töne geschickt ist.)

Solche und noch mehre andere Umstände, deren Erschöpfung nicht hierher gehört, bestimmen die Höhe des Klanges. So wird z. B. die Tonhöhe in manchen Fällen auch von der Gestalt des vibrierenden Körpers, von der Art und Richtung, in welcher er angeschlagen oder angestrichen wird, von dem Berühren dieses oder jenes Schwingungsknotens und andern ähnlichen Umständen, bestimmt, wie dies Chladni klassisch entwickelt. Wodurch aber insbesondere die Tonhöhe der, in einem Blasinstrumente, oder überhaupt in einer Pfeife, erklingenden Luftsäule bestimmt wird, habe ich in meiner Akustik der Blasinstrumente, in der Leipz.

allgem. musikal. Zeitung, v. 1816, Nr. 3, 4, 5, 6, 41, 42, 43, 44, 45, und von 1817, Nr. 48 u. f. und im 10. Bande der Ersch'schen Encyclopädie d. W. u. K., Artikel *Blasinstrumente*, grösstentheils ausführlich dargestellt; hier bleibt dies alles unberührt, weil selbst die wenigen hier berührten Sätze, wie gleich Anfangs gesagt, nur dazu dienen sollen, die im § I. abstract aufgestellten Begriffbestimmungen der Erfahrung näher zu bringen.

§ IV.

3.) Um insbesondere den Unterschied von Laut, Klang und Ton (§ I.) anschaulich zu machen, möge folgendes Beispiel dienen. Wenn die beiden Enden oder Schenkel einer Stimmgabel gleich lang, gleich steif, gleich dick, und gleich schwer, kurz, in allen wesentlichen Stücken ganz gleich sind, so ist kein Grund vorhanden, warum der eine geschwinder oder langsamer schwingen sollte als der andere. Die Gabel wird daher gleichförmig schwingen, und sohin einen reinen Klang geben, dessen Höhe sich erkennen und als Ton betrachten lässt. — Man denke sich aber, im Gegensatze hiervon, eine Stimmgabel, deren einer Schenkel länger, oder dicker, oder von weicherem, minder steifem Stahle geformt, oder eine Saite, einen Stab oder sonstigen Körper, der etwa am einen Ende dick und schwer, am andern aber dünn und leicht wäre: setzet man einen solchen Körper in Schwingung, so wird diese an dem einen Ende langsam, am andern geschwinder sein. — Denke man sich den Körper noch ungleicher gestaltet, wie z. B. einen unförmigen Klotz, oder einen Tisch, auf den man mit der Hand klopft, einen Wagen der über das Strassenpflaster rollt, u. dgl. Ein solcher Körper wird, natürlicherweise, noch weit ungleichartigere Schwingungen machen; die des einen Theiles werden die des andern hemmen, stören, verwirren; der Körper wird hoch und tief zugleich bunt durcheinander lauten, und bei solchem gänzlichen Mangel aller Ordnung und Einheit, alles Ebenmases und Verhältnisses so verschiedenartiger Schwingungen, wird sich keine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges unterscheiden lassen, sondern nur ein unordentliches

Gewirre von Klängen verschiedener Höhe, ein ungerichtetes Geräusch von unbestimmter Höhe und Tiefe. — Eben so hört man, wenn auf der Orgel mehrere unmittelbar nebeneinander liegende Tasten, etwa mit der flachen Hand, oder gar mit dem ganzen Vorderarme nieder gedrückt werden, nur ein ununterscheidbares Gesause, ein Gewirr oder Chaos von Tönen, und zwar, macht man den Versuch auf den höheren Tasten, ein grässliches Geheul; tief im Bass und mit lauter tiefen Registern aber, ein dumpfes, dem Rollen des Donners ähnliches Brausen. In beiden Fällen aber ist das, was man hört, kein Ton, kein Klang mehr, da sich eine bestimmte Tonhöhe hier eben so wenig unterscheiden lässt, als beim Rasseln eines Wagens, beim Rollen des Donners, beim Rauschen eines Wasserfalles, oder bei der Stimme eines Menschen welcher nicht singt sondern spricht.

Gleichförmige Schwingungen, und somit möglichst reine Klänge oder Töne zu erzeugen, ist die Bestimmung aller eigentlich musikalischen Instrumente, Ton- oder Klangwerkzeuge, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichdickes, und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes, d. h. rein gestimmtes Fell einen noch ganz unterscheidbaren Ton giebt. Die niedriger stehenden Instrumente hingegen können nicht eigentlich tönen, sondern nur schallen, klirren, prasseln, lärmern, und verdienen daher nicht den Namen Tonwerkzeuge: z. B. die Trommel, an welcher zwei verschiedene, unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untern Felles noch obendrein, durch die darüber gespannte sogenannte Schallsaite, beständig in Unordnung gebracht werden. Ebendies gilt von sämtlichen sogenannten Janitscharen-Instrumenten, den sogenannten türkischen Becken oder Cinellen (*Piatti*), vom Triangel, Tamtam, Gonggong, Schellenbaum u. dgl., welche sämtlich zwar auch in der Musik zuweilen nicht ohne Wirkung mit angewendet werden, aber doch immer nur als ausserwesentliche Zuthat, bloß als Schallwerk.

Es ist zwar freilich auch bei unsern eigentlichen Tonwerkzeugen nicht überall zu vermeiden, dass nicht,

zugleich mit den, dem beabsichtigten Ton entsprechenden Schwingungen, auch noch andere, kleinere Nebenschwingungen Statt finden, so dass, mit und neben dem angeschlagenen Tone, auch noch andere höhere mitklingen. So klingt z. B. mit dem Tone einer jeden freischwingenden Saite unserer Saiteninstrumente, noch eine Menge sogenannter Beitöne mit; nämlich einer, dessen Schwingungen grade noch einmal so schnell sind als die des Haupttones, — ein anderer, welcher während einer Schwingung des Haupttones drei Schläge vollbringt — wieder einer, der binnen gleicher Zeit vier mal schwingt, u. s. f.; und mithin die Töne, welche sich in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen gegeneinander verhalten wie 1 zu 2, wie 2 zu 3, wie 3 zu 4 u. s. w. (S. Chladni's Akustik, § 52, S. 67; Kirnbergers Kunst d. reinen Satzes, 1. Thl. S. 144, auch den Artikel *Beitöne* in der Encykl. v. Ersch, u. a. m.). Diese sämtlichen Nebenschwingungen oder Beitöne sind jedoch so leise, fast so unhörbar, dass sie darum durchaus keine, und daher auch keine üble Wirkung thun können.

Anmerkung.

Freilich haben Manche gewöhnt und gelehrt, solches Mitklingen der sogenannten natürlichen, oder, wie sie Hr Prof. Maass, sehr treffend nennt, Theiltöne, Partialtöne, (Aliquottöne), gehöre so sehr zur Wesenheit eines Klanges oder Tones, dass er, ohne solches, gar kein rechter Klang oder Ton sein würde! — und Andere lehrten wenigstens, dies Mitklingen mache ohne Zweifel die Annehmlichkeit des Tones aus.

Das Gegentheil muss freilich jedem von selbst einleuchten, der nur bedenken will, was für Töne mit dem Haupttone einer querschwingenden Saite solchergestalt ungerufen mitklingen: nämlich dessen Octave und deren Quinte, dessen Doppeloctave und deren grosse Terz und Quinte, ferner ein Ton, welcher nicht ganz so hoch ist als die Septime der Doppeloctave, u. s. w.; also z. B. mit dem Tone C die Beitöne c g $\bar{c}$ $\bar{c}$ g und ein Ton zwischen $\bar{a}$ und $\bar{a}is$ oder $\bar{b}$, ferner noch eine Menge anderer, zum Theil gar nicht durch Noten bezeichnenbarer Töne, so dass also, (um letztere gar nicht mitzurechnen, sondern nur fünf in Anschlag zu bringen), beim Anschlagen z. B. der Tasten C g b und $\bar{e}$, folgende Accorde zu gleicher Zeit erklingen:

[C c g c̄ ē], g ḡ d̄ ḡ h̄, [b b̄ f̄ b̄ d̄] und [ē c̄ h̄ c̄ ḡis];





in Summa also folgende Töne zusammen:

angeschlagen mitklingend
 [C g b ē], [c ḡ b̄ c̄], [g d̄ f̄ h̄], [c̄ ḡ b̄ c̄], [ē h̄ d̄ ḡis]

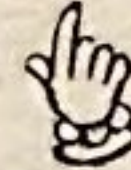




oder

C c g g b c̄ ē c̄ ḡ b̄ d̄ ē f̄ ḡ b̄ h̄ h̄ d̄ c̄ ḡis;





(die durch Fingerdeute ausgezeichneten als angeschlagene, die übrigen als mitklingende,) — Töne, welche grösstentheils nicht nur der Harmonie, sondern selbst der Tonart ganz fremd sind — dass übrigens die in solchem Zusammenklange befindlichen Dubletten nicht einmal von gleicher Tonhöhe sind, sondern z. B. der, als Quinte des Basstones, mathematisch rein mitklingende Beiton g höher, als das, zugleich als Grundton der g-Saite gehört werdende, temperirt gestimmte g, — dass ausserdem auch noch vier weitere Töne mitklingen, welche etwas tiefer sind als b̄ f̄ as und d̄, ferner noch eine Menge anderer; (der Quintenparallelen oder sogenannten verbotenen Quinten gar nicht zu gedenken, welche durch solches Mitklingen unaufhörlich entstehen!)

Bedenkt man dies alles, so überzeugt man sich wohl ohne Mühe, dass das Mitklingen der Beitöne einer Saite, weit entfernt, zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Klanges zu gehören, vielmehr eine, blos durch die Unhörbarkeit dieser Mitklänge nur unschädlich werdende Unvollkommenheit ist.

Noch augenscheinlicher wird dies, wenn man ferner erwägt, dass ja mit dem Tone der Blasinstrumente keine solche Töne von selbst mitklingen. Wäre nun jene Meinung gegründet, so wäre der Ton der Blasinstrumente ja kein rechter, oder wenigstens nur ein unvollkommener Ton. Allein im Gegentheil erkennt ihn unser Gehör nicht allein für einen wirklichen, für einen rechten, sondern sogar vorzüglich wohlgefälligen Ton, und zwar höchst wahrscheinlich grossentheils grade darum, weil sich ihm keine solche unberufenen Mitklänge beimischen; wie denn auch die Zärte und Weichheit und das gleichsam flötenartige Gepräge der sogenannten Flageolettöne der Saiteninstrumente ohne Zweifel grösstentheils daher rührt, dass auch dabei sich gar keine, oder doch nur höchst selten, unberufene Beiklänge mit einmischen können. (Vergl. den Artikel *Beitöne* in der oben angef. Encyklopädie, 8r. Theil, S. 380, und meine schon angef. Akustik der Blasinstrumente.)

Und wenn man überdies auch noch erwägt, dass diejenigen Beutöne, welche wir bisher genannt, nur auf manchen Arten von Körpern, beim Erklängen mancher anderer Körper aber ganz andere, zum Theil ganz heterogene und so zu sagen musikalisch irrationale Beutöne zum Vorscheine kommen, so verliert der Glaube, dass das Miterklingen von Beutönen jener oder dieser Art zur Wesenheit, oder zur Schönheit des Tones gehöre, vollends allen Grund.

Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet muss man es denn auch, nebenbei bemerkt, ordentlich unverständlich nennen, dass Manche gewähnt, um den Ton einer Orgel erst recht zum Tone zu machen, thue es Noth, mit jedem, einer jeden angeschlagenen Taste entsprechenden Tone, auch zugleich ähnliche Neben- und Beutöne, wie die bei Saiten mitklingenden, aus eigenen Neben- und Beipfeifen (Quinten-, Terzen- und Mixtur-Registern) miterklingen zu lassen! Denn aus dem oben Erwähnten ist est evident, dass dadurch dem Orgeltone grade ein Vorzug, welchen er sonst vor dem Klange der Saiteninstrumente voraus hat, entzogen wird, indem man ihm die, zwar unmerkliche, aber doch wenigstens nicht zum Gewinne gereichende, Unreinheit des Saitentones verleiht.

Man höre aber auch, wie solche Register klingen! Freilich nicht merklich übel, so lang so viele andere Register dazu gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich übertönt sind; im Gegentheil aber wird kein hörender Mensch läugnen, dass sie eine grässliche, Ohren und Gefühl zerreissende Wirkung thun, sobald man sie durch nur wenige andere Register so unvollkommen verdeckt, dass sie noch durchgehört werden können.

Was aber zweitens die Behauptung betrifft, dass solche Register der Orgel besondere Kraft und Schärfe des Klanges verleihen, so habe ich mehr als einmal versucht, mich von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen; habe aber beim Anziehen dieser Register, zwar wohl eine Vermehrung des Lärms, nie aber eine Verstärkung des Klanges vernehmen können, welche nicht wenigstens eben so gut, und wohl noch viel besser, durch andere, die eigentlichen Töne, oder etwa deren Octaven, angegebene Register, hätte erzeugt werden können. Ohne Zweifel hat Dr. Chladni ähnliche Erfahrungen gemacht, indem er, in der Anm. zu § 183 seiner Akustik, so lakonisch und trocken sagt: „Meines Erachtens taugen „alle Mixturregister nichts, indem sie . . . mehr das Geräusch „vermehrten, als den Klang auf eine angenehme Art verstärken.“ — *Equidem censeo!* (Vergl. unsern § 544, und die Zeitschrift Caecilia, Band IX, S. 156; Bd. X, 145; B. XII, S. 190.)

Wenn übrigens manche Tongelehrten die Veneration gegen die natürlichen Beutöne der Saite sogar so weit getrieben, dass sie ordentlich das ganze sogenannte System der Compositionslehre darauf haben gründen und aufbauen wollen, so ist man theils in neuerer Zeit von dieser Schwindelei ziemlich wieder erwacht, theils werde ich in einer bald folgenden Anmerkung hierauf noch einmal zurückkommen. (S. 22.)

§ V.

Ich darf übrigens nicht unbemerkt lassen, dass unsere Sprache im Gebrauche der Ausdrücke Klang und Ton sich nicht ganz treu bleibt.

Für's Erste gebraucht sie das Wort Ton zuweilen auch da, wo doch gar nicht von Tonhöhe, sondern nur von Klang und von dessen Beschaffenheit, ohne Rücksicht auf seine Höhe oder Tiefe, die Rede ist. Denn man sagt z. B. nicht selten von einem Instrumente, es habe einen starken, einen schönen, angenehmen, zarten, oder einen rauhen Ton, womit man doch nur seine Klangstärke, Klangfülle, oder überhaupt das eigenthümliche Gepräge seines Klanges, seine Klangfarbe u. s. w. meint. Auch der Ausdruck Tonfarbe ist, wie man sieht, uneigentlich.

Umgekehrt, wird der Ausdruck Klang nicht selten da gebraucht, wo doch eben von Tonhöhe die Rede ist, z. B. in verschiedenen Zusammensetzungen, wie: Einklang, Dreiklang, Hauptklang, Klangstufe, u. dgl.

Auch das gehört unter die Unvollkommenheiten unserer Kunstsprache, dass sie uns zur Benennung der ganzen Gattung von Lauten, welche wir oben verworrene, oder tonlose, Laute von unentschiedener, unerkennbarer Höhe genannt, keinen eigenen gemeinschaftlichen und auf alle Laute dieser Art passenden Namen darbietet. Die obigen Benennungen sind blos Umschreibungen, nicht aber eigentliche Namen; der Ausdruck Geräusch hingegen passt nicht recht auf alle Arten der Gattung, z. B. nicht auf den Donner, auf den Kanonenknall, auf die Stimme eines Redners, u. dgl.

II.) Tonkunst, Tonsetzkunst.

§ VI.

Nachdem wir die aufgestellten Begriffe von Klang und Ton näher beleuchtet, gehen wir zur Bestimmung des Begriffes von Tonkunst über.

Das Vermögen, aus sich Laute zu erzeugen, Empfindungen dadurch auszudrücken, mitzutheilen, und überhaupt sich andern verständlich zu machen, ist unter den Geschöpfen in sehr verschiedenem Mase vertheilt. Manche, z. B. Fische, Gewürme, besitzen sie gar nicht; andere können wohl Laute, aber keine eigentlichen Töne hervorbringen, z. B. das Pferd, der Rabe, u. a. m. Wieder andere vermögen wirkliche Töne von sich zu geben, wie die Nachtigall — der Mensch.

Der Mensch besitzt nicht nur das Vermögen, willkürlich, bald blose Laute, bald auch Klänge hervorbringen; er hat dies doppelte Vermögen auch weiter, als irgend ein anderes Geschöpf, ausgebildet, und sich 1.) eine Kunst der Rede, und 2.) eine Kunst der Töne geschaffen.

1.) Ein Laut nämlich, er sei nun bloser Laut, oder auch Klang, vermag schon für sich allein, und allenfalls schon allein durch seine Klangfarbe, eine Empfindung auszudrücken, z. B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn u. s. w., aber freilich nicht auch Gedanken und Begriffe, Sachen und Begebenheiten. Der Mensch hat aber die Kunst erfunden, den Laut seiner Stimme willkürlich zu articuliren, d. h. ihn zu Worten zu bilden, und durch solche articulirte Laute, nicht blos allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstrakte Begriffe zu bezeichnen: er hat die Sprache erfunden, die Kunst, durch Worte auszusprechen, was er zu denken vermag. Ja, er hat diese Fähigkeit zur Kunst im höheren und eigentlichen Sinne des Wortes, ausgebildet, hat seine Rede den Gesetzen der Schönheit aneignen gelernt, Rede- und Dichtkunst gebildet.

2.) Er hat aber insbesondere auch das Vermögen, Töne (articulirte, oder nicht articulirte) hervorbringen, und dadurch Empfindungen auszudrücken, also gleichsam in Tönen zu sprechen, — auch dieses Vermögen hat er nach den Gesetzen der Schönheit ausgebildet und zu einer eigentlichen Kunst erhoben: Tonkunst. Sie ist demnach die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken.

In dieser Begriffbestimmung ist sie nach ihrer höchsten und eigentlichen idealen poetischeren Tendenz bezeichnet: da indessen, in der prosaischen wirklichen Welt, Musik auch wohl blos zur Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren, sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten.

§ VII.

Das technische Material unserer Kunst sind also Töne; und zwar entweder Töne der menschlichen Stimme, oder andere.

Wir haben nämlich die Kunst erfunden, nicht blos aus uns selber, mittels der Stimme, sondern auch durch leblose Tonwerkzeuge, Töne hervorzubringen.

Eine Musik aus Tönen todter Werkzeuge, heisst Instrumentalmusik. Vocalmusik oder Gesangsmusik hingegen die, welche aus menschlichen Tönen, und zwar eigentlich aus articulirten, besteht, wo Worte in Tönen ausgesprochen werden; (denn ein Gesang ohne Worte, verdient eigentlich nicht den Namen Vocalmusik, weil die menschliche Kehle dabei nur denselben Dienst verrichtet wie ein Instrument. Ebendies gilt von einem Gesange, bei

welchem die Worte unverständlich ausgesprochen, oder nichtssagende Worte gesungen werden.)

§ VIII.

Das Verfahren der Tonkunst besteht darin, dass sie Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbindet, und solchergestalt Tongebilde, musikalische Sätze, Tonstücke, kurz, Musik erzeugt.

Dies Verfahren zerfällt aber, seiner Natur nach, in zwei verschiedene Fächer, nämlich 1) das erfindende, und 2) das vortragende.

1.) Die erfindende Tonkunst hat das Erfinden von Tongebilden zum Gegenstande; sie ist die Kunst, Tonverbindungen, Tonstücke zu erfinden, welche Empfindungen, nach den Gesetzen der Schönheit ausdrücken, — die Kunst, in Tönen zu dichten: Tonsetzkunst, Tondichtkunst, Composition.

2.) Die vortragende Tonkunst besteht in der Fertigkeit, ein erfundenes Tonstück, durch Gesang, oder durch Spielen eines Instrumentes, vorzutragen, oder vortragen zu helfen. Sie verhält sich zur Tonsetzkunst, wie die Deklamations-, oder Schauspielkunst zur Dichtkunst.

Jedes der beiden hier bezeichneten Fächer der Tonkunst kann aber sowohl theoretisch, als practisch behandelt werden.

Die Theorie der Tonsetzkunst oder Tonsatzlehre lehrt, wie Töne zu Tonstücken zu verbinden sind. Sie ist die Lehre von der Bildung der Tonstücke nach den Gesetzen der Schönheit.

Practische Ausübung der Tonsetzkunst ist das wirkliche Erfinden kunstgemässer Tonverbindungen, oder Tonstücke.

Theorie der vortragenden Tonkunst sind die Regeln, welche z. B. der Verfasser einer sogenannten Clavierschule seinen Lesern, oder ein Claviermeister seinem Scolaren über das Clavierspiel vorträgt, oder der Singmeister seinem Zöglinge über den Vortrag eines Gesangstückes u. dgl.

Practische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Stückes.

§ IX.

Aber nicht allein eine Kunst der Rede und der Töne haben sich die Menschen geschaffen. Sie haben auch wissenschaftlich die Natur des Lautes erforscht, und auf physikalische und mathematische Grundsätze zurückgeführt. (Akustik, Lehre vom Schalle, oder Schalllehre.)

Insbesondere hat man die, über die Natur der Klänge erworbenen Kenntnisse (die Klanglehre) auf die Tonkunst angewendet. Man hat die Verhältnisse der Töne gegen einander, nach der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, gemessen und berechnet. Auch hat man daraus das Wohlgefallen unseres Gehörsinnes an gewissen Tonverbindungen, zu erklären, und überhaupt das innere Wesen der Tonkunst mathematisch zu erforschen gesucht; auch wohl gar die Theorie der Setzkunst aus einem Rechenexempel abzuleiten versucht. Die auf das innere Wesen der Tonkunst also angewandte Klanglehre heisst harmonische oder musikalische Akustik, Canonik, Tonwissenschaft, auch wohl mathematische Klang- oder Tonlehre.

§ X.

Die Lehre von der Tonsetzkunst habe ich in meinem Versuch einer geordneten Theorie der

Tonsetzkunst, (dermal dritte Auflage in vier Bänden, Mainz, B. Schott, aus welchem Werke das gegenwärtige Büchlein nur ein besonderer Abdruck der hundert ersten Paragraphen ist,) abgehandelt, und zwar nach folgender Eintheilung:

1.) Das erste, und gewissermaßen unterste Erfordernis, beim Verbinden von Tönen und der Bildung eines musikalischen Satzes, ist, dass er vor allem nicht übel, nicht gehörwidrig klinge; sondern dass dem Gehörsinne nur möglichst wohlgefällige Tonverbindungen dargeboten werden. Es ist dies ungefähr eben so, wie es das erste und unterste Erfordernis der Rede-, oder der Dichtkunst ist, Sprachfehler zu vermeiden. Dieser Theil der Tonsatzlehre, welcher bloß das technisch oder grammatikalisch Richtige der Tonverbindungen, bloß die Reinheit der Tonsprache beabsichtigt, heisst eben darum Lehre vom reinen Satze, oder auch Grammatik der Tonsprache, der Tonsetzkunst; sie beschäftigt sich mit den Gesetzen, nach welchen Töne, gleichsam als musikalische Buchstaben oder Sprachlaute, sich zu Sylben, diese zu Worten, und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinne (*sensus*) gestalten.

Und eben diese Lehre ist der Gegenstand der vier ersten Bände dieser Theorie, welche demnach ein für sich bestehendes Ganzes, eine Grammatik der Tonsetzkunst oder Lehre vom reinen Satze enthalten.

2.) Der Lehre von der Reinheit des Satzes folgt die vom künstlicheren Satze, von der künstlicheren oder verwickelteren Bearbeitung und Ausführung musikalischer Phrasen, von gleichsam rednerischer Zergliederung, vielseitiger Beleuchtung und Durchführung einzelner musikalischer Sätze und Ideen, gleichsam die musikalische Rhetorik, oder, wenn man lieber will, *syntaxis ornata*, Gesangverbindungslehre, oder Gesangverflechtungslehre. Sie enthält die Lehre vom sogenannten doppelten Contrapunkt, von Fuge und Canon und was dahin einschlägt, so wie auch die von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen.

3.) Nach der Erkenntnis des Tonsatzes ohne Rücksicht auf die materiellen Kunstmittel, werfen

wir demnächst auch einen Blick auf dieses Materielle, d. h. auf Beschaffenheit, Eigenthümlichkeit, Umfang, Grenzen, Vermögen und Beschränktheit, Gebrauch und Wirkung der verschiedenen Werkzeuge zur Ausführung der gedichteten Töne, folglich sowohl auf die menschlichen Kehlen, (Singstimmen), als die leblosen oder äusseren Tonwerkzeuge; und dieses begreift die Lehre vom Vokalsatze und von der Instrumentation und Instrumentalkomposition.

Einen besonderen Zweig der Lehre vom Vokalsatze wird die von der richtigen Betonung oder Accentuation, von Scansion und Declamation ausmachen. (Vergl. vorläufig den Art. Betonung in der allg. Encykl.)

4.) Nach möglichster Erschöpfung der, unter diesen Abtheilungen begriffenen, gesamten Technik, folgt endlich die Aesthetik der Tonsetzkunst, oder allgemeine musikalische Schönheitslehre und Kritik.

Anmerkung.

Es sei mir erlaubt, mich über einige der vorstehend ausgesprochenen Ansichten etwas näher zu erklären.

Zuerst über meine vorstehende Eintheilung überhaupt, gegen welche man gar anscheinende Zweifel erhoben hat. Man hat mir eingewendet, die Theorie der Tonsetzkunst könne überhaupt nur in zwei Theile zerfallen, in Grammatik und Aesthetik; denn jene lehre vermeiden, was der Schönheit im Wege stehe; diese aber lehre thun, was Schönheit erzeuge: ein Drittes zwischen beiden könne nicht existiren. —

Der Einwurf ist scharfsinnig, und sehr anscheinend, aber dennoch nicht gegründet. Wer wird wohl von einem Schüler, welcher die Grammatik einer Sprache absolvirt hat, und nun einen grammatikalischen Sinn, (*sensus*) ohne Sprachfehler zu bilden versteht, wer wird von einem Solchen sagen wollen, es fehle ihm nun zum Dichter nichts weiter, als die Aesthetik der redenden Künste? Wird er nicht, ehe es Zeit ist, ihm die Aesthetik vorzutragen, erst noch eine ganze Menge technischer Lehren zu studiren, eine Menge technischer Fertigkeiten zu erwerben haben, z. B. Scansion, Versbau, Reim, Form der Dichtungen, u. dgl. m., welches alles doch weder schon in die Grammatik, noch erst in die Aesthetik, sondern zwischen beide gehört. Oder wer wird einem Schüler der Tonsetzkunst, welcher nur erst gelernt hat, einen vierstimmigen Satz ohne Fehler zu schreiben, der aber z. B. noch nicht die kleinste

Imitation, viel weniger kontrapunktische Verflechtungen, Fugen u. dgl. zu bilden versteht, wer wird diesem sagen: er bedürfe nun, um die ganze Theorie absolvirt zu haben, nur noch der Aesthetik? Wahrlich nein! Er ist ja noch nicht mit der Technik fertig, von welcher die Grammatik nur einen Theil ausmacht, und zu welcher, nebst der Grammatik, auch der doppelte Contrapunkt, die Lehre von den materiellen Kunstmitteln, und noch so gar Manches gehört, was man alles wohl nicht in die Aesthetik der Tonsetzkunst wird rechnen wollen. Diese, die Technik, die ganze Technik, steht der Aesthetik gegenüber, nicht aber allein die Grammatik. Nicht Grammatik, und Aesthetik, bilden zusammen das Gebiet der Kunstlehre, sondern Technik, und Aesthetik; Grammatik aber ist nur ein Theil der ersten, und man verwechselt die Begriffe von Grammatik, und Technik, wenn man sagt, jene, verbunden mit der Aesthetik, bilden das ganze Gebiet der Kunsttheorie.

Will man jedoch den Namen musikalische Aesthetik in so weitem Sinne nehmen, dass auch der doppelte Contrapunkt, die Instrumentation u. dgl. schon mit darunter begriffen sei, so habe ich denn auch nichts dawider. Ein Mehres jedoch hierüber seiner Zeit in der Aesthetik selbst, und insbesondere über die Begriffbestimmung von Grammatik und Aesthetik, als das Negative und Positive.

— — —

Aber auch darüber werde ich mich rechtfertigen müssen, dass, nach der vorstehenden Eintheilung, die harmonische Akustik und namentlich die mathematische Intervallenlehre, nicht als Theil, viel weniger als Grundlage der Tonsatzlehre, erwähnt ist. Denn es meinen ja die meisten Tonsatzlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse nothwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dünket dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nichts anderes als leere Schwindelei und unzeitige Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei. Denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der grösste Contrapunktist, man kann Mozart und Haydn, Bach und Palestrina sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält; und es ist, meiner innigen Ueberzeugung nach, ein recht unverständiger Missgriff der Tonsatzlehrer, wenn sie, in die Lehre der Tonsetzkunst, solche Demonstrationen durch Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen, und andere Rechnungs-Exempel einmischen, von welchen beim Vortrage der Theorie der Tonsetzkunst auszugehen, mir grade so vorkommt, als wollte einer den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben, von graden und krummen Linien anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, und den Sprach-Unterricht mit der Philosophie der Sprache, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik demonstrieren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.

Solch unzünftig schulgerechtes Verfahren ist aber überdies darum doppelt zweckwidrig, weil die ganze mathematische Behandlung der Tonsatzlehre an sich selbst, bei unbefangener Betrachtung, doch nur als Täuschung erscheint.

Ohne dieses Letztere hier ausführlich darthun zu wollen, begnüge ich mich, nur auf Ein Beispiel hinzuweisen, auf die sogenannte Schöpfung der Leiter, und Construction der Tonstufen aus den Aliquoten der Saitenlänge, und den Aliquottönen der Blasinstrumente, oder, was dasselbe ist, aus den, der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3, u. s. w. entsprechenden Schwingungsverhältnissen, mit welchem Allem die Theoretiker die Tonsatzlehre, rechter Gründlichkeit halber, oder auch wohl *eruditionis et decori gratia*, nothwendig anheben zu müssen glauben, indess doch grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation recht augenscheinlich ist. Die Cdur-Leiter soll aus den Aliquoten einer C-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer C-Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, so wie auch die Zahlenverhältnisse, 1:2, 2:3, u. s. w., nicht nur weder ein reines a, noch ein leidliches f, sondern auch Statt des der C-Leiter eigenen Tones h, das leiterfremde b, oder eigentlich einen Ton, der in unser Tonsystem gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als b betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe eher zur Tonleiter von F stempelt, so dass die sogenannte C-Trompete gewissermassen eher eine F-Trompete heissen könnte; obgleich auch dieses wieder nicht so recht eigentlich passen will, weil in der Trompete, der Ton f ebenfalls nicht rein zu finden ist, sondern nur ein heilloses Mittelding zwischen f und fis, so wie auch kein reines a! — Jenen Uebelstand fühlend, haben Mehre, z. B. *de Momigny* und später *Schicht* versucht, die harte Tonleiter, aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten, welches zwar etwas besser gelingt, wobei aber die Töne f, b und a immer wieder falsch bleiben.

Allein was hülfte es auch, wenn man solchergestalt die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sähe, indess die weiche ja doch immer durch willkührliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkührliche Unterstellungen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als etwas Willkürliches, als ein Gebilde des Menschenwitzes, erscheinen müsste?

Denn man sehe z. B., wie *Rameau*, *d'Alembert*, *Marpurg* u. A. sich plagen, winden und drehen, um die Entstehung eines weichen tonischen Dreiklanges herauszudrechseln. — Die Natur selbst, — so lehren sie, — lässt uns, in den Querschwingungen einer C-Saite, die Töne c g c̄ ḡ (ausserdem aber auch noch viele andere! — und in den Erzitterungen anderer Körper wieder ganz verschiedene Töne!) mithören. Es ist uns also ein harter Dreiklang von der Natur selbst gegeben, indem sie uns, zugleich mit dem Grundtone einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein weicher Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch

irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundtone, auch dessen kleine Terz, als Beiton von selber mithören lässt: allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Akkord C e g in C e s g zu verwandeln, so ist dies es zwar kein natürlicher Beiton von C (also von der Natur nicht als Terz von c angedeutet): aber g ist doch ein Beiton einer Es-Saite; und darum (!!!), weil die Quinte von C zugleich auch grosse Terz von es ist, und, beim Anschlagen einer G-Saite, sowohl eine C-Saite, als auch eine Es-Saite ein g miterzittern lässt, — darum ist der Zusammenklang C e s g grade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von C und Terz von Es) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist, von der Natur selbst, dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche ist als von der Natur gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine C-Saite kein es miterklingen: aber eine Es-Saite lässt, unter vielen anderen Tönen, doch auch ein g (als Terz!) hören, und folglich (!) ist der Zusammenklang C e s g, als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. —

Hat man auf solche, oder ähnliche schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine passende Tonleiter zu finden. Man darf nur mit einem harten Dreiklange auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum grade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja, ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur eine Durtonleiter empfangen, und eben so eine Molltonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange, den weichen auf seiner Quarte, und, bald den weichen, (denn so wird gelehrt,) bald den harten, auf seiner Quinte, in Verbindung setzt. —

Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich systematischer Ableitung und untrüglicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun; am allerschönsten vielleicht der oben erwähnte *de Momigny*, in seinem Werke, unter dem nur gar zu bescheidenen Titel: "*Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde*", welcher über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: "*Mais me pardonnera-t-on de divulguer le secret que j'ai surpris à la nature?*" —)

Ich für meinen Theil mag lieber auf den nichtigen Glanz einer, am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung gradezu verzichten, und meiner, schon in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, von 1811, N.^o 66, 1812, N.^o 63, ausgesprochenen Ansicht gemäss, aus der Theorie der Tonsetzkunst die rationale Tonkunde ausscheiden.

§ XI.

Die Absicht des gegenwärtigen Büchleins ist nicht, die Anfangsgründe der Tonsetzkunst zu lehren, sondern eine, durch Entwicklung aus den Grundideen klar verständliche Darstellung des allgemeinen Theils der Musiklehre zu liefern, das heisst desjenigen was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besondern Faches, welchem er sich widmet, wissen und erkennen soll.

Zweites Vorkapitel.

Beschreibung unseres Tonsystems.

I. *Tongrenzen, und Tonabstufung überhaupt.*

§ XII.

Da das Gebiet der Tonkunst das ganze Gebiet aller vernehmbaren Töne umfasst, so könnte man auf den ersten Anblick wohl denken, das Reich der Töne sei zahl- und grenzenlos. Denn da die Begriffe hoch und tief beziehliche, relative Begriffe sind, so kann man sich eben sowohl einen unendlich hohen, als einen, wer weis wie tiefen Ton, man kann sich ferner die Verschiedenheit einer Tonhöhe von der andern unendlich klein, und z. B. zwischen einem Tone und seiner Octave, noch eine unendliche Menge verschiedener Töne denken, deren jeder nur um ein unendlich Geringes höher oder tiefer wäre als die anderen; und auf diese Art wäre die Zahl und Verschiedenheit der Töne freilich unendlich.

Allein wir können von jenem grenzenlosen Umfange, so wie von diesen unendlich kleinen Unterschieden der Höhe oder Tiefe, in unseren Tonstücken keinen Gebrauch machen.

Ersteres schon darum nicht, weil unser Gehör gar zu hohe, und gar zu tiefe Töne nicht mehr aufzufassen und zu unterscheiden vermag. Die menschlichen Gehörwerkzeuge vermögen nämlich nur solche Schwingungen als Ton zu vernehmen, welche weder gar zu langsam, noch gar zu schnell sind.

Nach Chladni (Akustik, § 3,) müssen wenigstens 50 bis 52 Schwingungen binnen einer Sekunde

geschehen, wenn die schwingende Bewegung vom Gehöre soll empfunden werden können; dies ist also der tiefste Ton, welcher noch irgend gebraucht werden kann; der höchste noch irgend vernehmbare aber ist ungefähr der, welcher um neun Octaven höher ist als jener, und mithin aus 16384 Schwingungen binnen einer Sekunde besteht, also deren 512 vollbringt, indess jener eine einzige macht. Ungefähr eben so, doch noch etwas erweitert, werden die Grenzen vernehmbarer Tonhöhe und Tiefe angegeben von *Wm. Hyde Wollaston*, in den *Philosophical transactions for 1820, P. II, p. 506* u. f. und in *Thomson's Annals of Philosophy, 1820, S. 145*, nämlich auf ungefähr zehnthalb Octaven.

Auf diese Art ist also das Gebiet der Töne schon in Ansehung seines Umfanges begrenzt.

§ XIII.

Aber auch die unendlich vielen und gar feinen Abstufungen von Hoch und Tief werden in der Musik nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wie jeder weiss, nur gewisser bestimmten Töne; oder mit andern Worten: man bedient sich, zur Bildung eines musikalischen Satzes, keineswegs all jener feinen Abstufungen, oder vielmehr Nuancen, vom Tieferen zum Höheren, sondern, von den Tönen, aus welchen er besteht, ist jeder um ein gewisses Merkliches höher oder tiefer als der andere. Man gebraucht nicht die unendlich vielen Verschiedenheiten, welche z. B. zwischen einem Ton und seiner Octave möglich sind, sondern zwischen beiden nur elf verschiedene Töne, so, dass von jenem, als ersten an gezählt, allemal der 13te höhere die Octave desselben ist.

Man kann sich dies am leichtesten an einem Claviere versinnlichen. Dort giebt, von jeder beliebigen Taste anfangen, allemal die 13te höhere die Octave der ersteren an, zwischen beiden aber liegen nur

eilf andere, und die unendlich vielen anderen Töne, welche sich zwischen einem Ton und seiner Octave, ja, zwischen dem Ton einer jeden Taste, und dem der zunächst nebenanliegenden, noch weiter denken liessen werden nicht gebraucht.

Der Unterschied der Tonhöhe zweier benachbarten Tasten, (sei es nun von einer Unter- oder langen zu einer Ober- oder kurzen Taste, oder umgekehrt, oder von einer langen zur anderen langen, wozwischen keine kurze liegt) ist aber überall gleich gross. (Er ist es wenigstens bis auf ein ganz Geringes, welches hier nicht in Betrachtung kommen kann, und wovon bei der Lehre von der Temperatur näher gehandelt wird.)

Dessen ungeachtet sind aber diese, gleichweit von einander entfernten Töne, in Ansehung der für sie bestimmten Tasten, auf eine eigene Weise geordnet: nämlich theils auf lange, theils auf kurze Tasten (Unter- und Obertasten); und zwar so, dass nicht, in stetiger Ordnung fort, allemal einer auf eine lange, und der folgende auf eine kurze gelegt wäre, sondern in der bekannten Ordnung:

* * * * * * * *
* * ** * * ** * ** u. s. f.

so dass, wie man sieht, mitunter auch zwei unmittelbar nach einander folgende Töne auf zwei Untertasten gelegt sind.

Der Grund solcher Einrichtung unserer Claviaturen wird uns späterhin klar werden. Für jetzo wollen wir uns begnügen, nur erst zu bemerken, dass in dieser scheinbaren Unordnung wenigstens in sofern doch eine Ordnung und Folgegleichheit liegt, dass

einerlei Wechselfolge von langen und kurzen sich alle zwölf Tasten wiederholt; d. h. man mag anfangen, von welcher man will, so wird die Folge der kurzen und langen, von der 13^{ten} an gezählt, immer wieder eben dieselbe sein. Die kurzen und langen folgen, von der Octave an, grade wieder nach derselben Ordnung aufeinander, wie sie, von der ersten an, aufeinander folgten; und eben so wieder von der 25^{ten} an, u. s. w.

Anmerkung.

Der nähere Grund hiervon kann darum hier noch nicht erklärt werden, weil er auf dem inneren Wesen unserer Tonleitern und Tonarten beruht, welche hinwiederum doch nicht vor der Erklärung des Tonsystemes erklärt werden können, weil es unmöglich wäre, auf eine leichtfassliche Art die Lehre von den Tonarten abzuhandeln, ohne zuvor die Stufen unseres Tonsystems erkannt zu haben.

II.) Namen der Töne.

§ XIV.

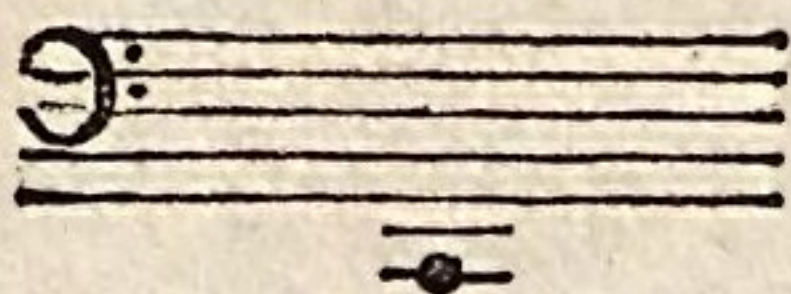
Um die verschiedenen Töne zu benennen, bedient man sich, insbesondere in Teutschland, der Buchstaben des Alphabets.

Dabei erhält aber nicht jeder Ton einen eigenen Buchstaben zur Benennung, sondern nur diejenigen, welche auf lange Tasten fallen; die der kurzen müssen sich damit behelfen, ihre Namen von den neben ihnen liegenden langen zu entlehnen.

Lernen wir daher zuerst die Namen der Töne der langen Tasten kennen.

Wir wollen die Aufzählung derselben von dem Ton anfangen, welcher ungefähr 128 (viermal 32)

Schwingungen binnen einer Sekunde vollbringt, (einige mehr oder weniger, je nachdem eine höhere oder tiefere Stimmung angenommen ist.) Um diese abstracte Bezeichnung an etwas den Lesern ohne Zweifel schon Bekanntes anzuknüpfen, merke ich an, dass es derjenige Ton ist, welchen die tiefste Saite des Violoncells angiebt, oder das tiefste C des Fagottes, oder das C, welches die tiefste männliche Singstimme kaum noch zu erreichen vermag, und welches in unserer Notenschrift gewöhnlich folgendermaßen



vorgestellt wird. Dieser Ton heisst das grosse C. Die darauf folgende lange Taste erhält den Namen gross D, die folgende gross E, gross F, G, A, H:

	*	*		*	*	*
*	*	*	*	*	*	*
C	D	E	F	G	A	H

Die, auf diese sieben ersten folgende, achte lange Taste, welche, wie wir schon aus § XIII wissen, die Octave der ersten ist, heisst, wie diese, wieder c, jedoch, zum Unterschiede von der ersten, nicht gross C, sondern klein c. Die darauf folgende, als Octave von D, heisst klein d, und so fort: klein e, f, g, a, h, bis zur achten von der achten an, (d. h. bis zur fünfzehnten von C), welche auch wieder mit c bezeichnet wird, aber, als Unterscheidzeichen, einen Strich über (zuweilen auch wohl unter) dem Buchstaben erhält:

c̄

daher es das einmal - gestrichne, oder eingestrichene c̄ heisst; und so fort: ein-gestrichen d̄, ē, bis wieder c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, ā, h̄, c̄; und so weiter: zweigestrichen, dreigestrichen, u. s. w.

Sollen noch tiefere Töne angedeutet werden als das grosse C, so geschieht dies durch den Beisatz: *• Contra •*; z. B. *Contra-H*, *Contra-A*, u. s. w., oder auch durch Striche unter (auch wohl über) den grossen Buchstaben gesetzt; z. B. H, (gross eingestrichen H,) A, (gross eingestrichen A,) G, F, E, u. s. w.

Nicht selten bezeichnet man auch die Gesamtheit der Töne von *Contra-C* bis *Contra-H*, durch den Ausdruck: *Contra-Octave*, die vom grossen C bis zum grossen H aber heissen die grosse Octave, und so fort: kleine Octave, eingestrichene, zweigestrichene, u. s. w.

§ XV.

Man hat auch noch eine andere Art, die Töne nach ihrer verschiedenen Höhe oder Tiefe zu benennen, welche von den Orgelregistern entlehnt, und hauptsächlich in Ansehung der Orgeltöne üblich ist, aber doch zuweilen auch auf andere Instrumente angewendet, und zur Bezeichnung der Tonhöhen überhaupt gebraucht wird.

Diese Benennungsart beruht auf dem Umstande, dass eine (Labial-) Orgelpfeife, um das grosse C anzugeben, acht Fuss (Nürnberger Mas) lang sein muss. Von diesem Umstande erhielt das grosse C den Namen achtfüssiges C, oder auch C-acht Fuss. Diesen Namen achtfüssig legt man dann auch den Tönen der folgenden Tasten D, E, F, G, A, und H bei; (freilich uneigentlich, weil alle diese Töne nicht mehr achtfüssige, sondern immer kürzere Pfeifen erfordern): und die Gesammtheit der Töne

von C bis ausschliesslich c heisst dann achtfüssige Octave. — Das kleine c, welches nur halb so tief als das grosse ist (§ III, S. 5.) und darum eine halb so lange Pfeife, also von vier Fuss Länge, bedarf, (§ III bei a) heisst eben darum das vierfüssige c, oder c-vier Fuss; und so fort: vierfüssig d, e, f, g, a und h; und auf ähnliche Art erklären sich die Ausdrücke: zwei-, ein-, halbfüssig, u. s. w. — auch sechszehnfüssig, und zweiunddreissigfüssig. — Es kann als Gedächtnishilfe dienen, dass das 52-füssige $\underline{C}$ grade der Ton ist, welcher binnen einer Secunde ungefähr 52 Schwingungen vollbringt.

Das Nähere hierüber, und über die Bedeutung der Ausdrücke: achtfüssige, vierfüssige, sechszehnfüssige, auch sechsfüssige u. dgl. Instrumente, oder Orgelregister, gehört in die Lehre von Instrumenten und Instrumentation.

§. XVI.

Man sieht übrigens aus allem Bisherigen, dass die, zur Benennung der Tonhöhen dienende Buchstabenfolge sich in eben der Art, und nach eben der Ordnung wiederholt, wie wir oben die der langen und kurzen Tasten sich wiederholen sahen (§ XIII) nämlich von 13 zu 13 Tasten, (von 8 zu 8 langen) d. h. immer von der Octave, oder von dem Tone an, welcher noch einmal so hoch als der um 12 Tasten tiefere, oder, wie wir uns ausdrückten, gleichsam eine Wiederholung des ersteren, nach verjüngtem Massstabe ist, so dass das einmalgestrichene $\bar{c}$ ein nur verkleinertes Ebenbild des ungestrichenen oder kleinen c ist, und eben so das $\bar{d}$ eine Wiederholung im Kleinen von d, so das $\bar{e}$ ein Miniaturbild von e, u. s. w.

§ XVII.

Auf die vorbeschriebene Art haben nun sämtliche Töne der langen Tasten eigene Namen durch Buchstaben des Alphabetes.

Die Töne der kurzen Tasten hingegen erhalten, wie schon gesagt, keine eigenen Buchstaben-namen, sondern müssen sich welche von ihren Nachbarn entlehnen, z. B. der Ton zwischen C und D entweder von dem nächsttieferen Tone C, oder von dem nächsthöheren D. Im ersten Falle hängt man dem Buchstaben des tieferen die Sylbe is an, im zweiten Falle dem Namen des höheren die Sylbe es; d. h. der Ton zwischen C und D wird vorgestellt, entweder als ein erhöhtes C, und heisst dann Cis, oder als erniedertes D, und heisst alsdann Des. Eben so Dis oder Ees (abgekürzt: Es,) Fis oder Ges, Gis oder Aes (gewöhnlicher As,) Ais oder Hes. (Statt Hes sagt der Sprachgebrauch gewöhnlicher Hbe, oder kurzweg B.)

Ob diese Namen durchaus schicklich gewählt sind, wollen wir weiter unten § XX, noch etwas näher betrachten.

Manche pflegen diese, gleichsam nicht als eigene Tonhöhen, sondern immer nur als Erhöhungen, oder als Erniederingen der nächstbenachbarten, tieferen, oder höheren langen Tasten, betrachtet und benennt werdenden Töne der kurzen, Semitone, oder halbe Töne zu nennen, auch abhängige oder abgeleitete Töne, (im Gegensatze der übrigen, welche sie unabhängige oder natürliche nennen,) oder auch wohl chromatische Töne.

Sehr richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, auch diese Benennungen freilich nicht, doch wollen wir den Namen natürliche Töne zu Bezeichnung der Töne der langen Tasten beibehalten.

Man kann die Sylben is und es, welche solcher-gestalt den Notennamen angehängt werden, Anhängesylben, Versetzungssylben, oder auch chro-

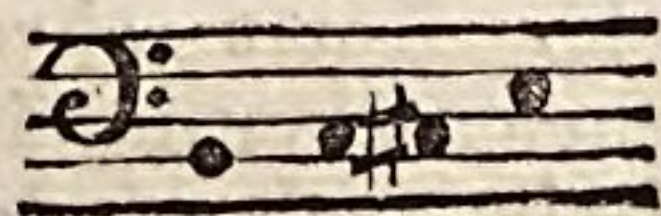
matische Sylben, chromatische Verwandlungssylben nennen; und zwar die Sylbe is eine Erhöhungssylbe, es aber eine Erniedrigungssylbe.

Anmerkung.

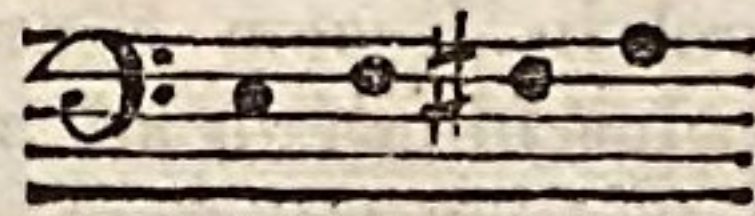
Das Kunstwort *chromatisch* kommt in unserer Kunstsprache in so vielfältig verschiedener Beziehung und oft in so wesentlich verschiedener Bedeutung vor, dass sich wohl die Mühe lohnen mögte, die verschiedenen Bedeutungen hier, wo wir das Kunstwort zum Erstenmale gebrauchen, eigens zusammen zu stellen.

Das lateinische Wort *Chroma*, vom Griechischen *χρῶμα*, zu deutsch Farbe, wird auch in der musikalischen Kunstsprache gebraucht, und zwar in einem ziemlich uneigentlichen und selbst mehrfach wandelbaren Sinne.

1.) Schon die alten Griechen gebrauchten das Wort *chromatisch*, um damit ein gewisses Tonsystem, das chromatische System, *genus chromaticum*, zu bezeichnen, ein Ding, wovon wir indessen heut zu Tag keinen Begriff mehr haben können, dessen Tonleiter übrigens folgende gewesen sein soll



oder



Der bildliche Name: *chromatisches*, d. i. farbiges System oder Klanggeschlecht, soll übrigens daher entstanden sein, dass man die in dieses System gehörigen Töne mit einer anderen Farbe als die übrigen zu schreiben pflegte.

2.) Auch in späteren Zeiten pflegte man, zum Theil in Gefolge einer gewissen Ideenähnlichkeit, die kurzen oder Ober-tasten unserer Claviaturen, welche man, wie auch noch jetzt, durch verschiedene Farbe von den langen oder Untertasten unterschied, farbige Tasten, (gelehrter „*chromatische*“ Tasten, und die Töne derselben, *chromatische Töne*, zu nennen. In der Folge wurden

3.) diese Benennungen auch auf andere Instrumente übertragen, indem man diejenigen Töne, welche auf den Claviaturen durch chromatische Tasten angegeben wurden, ein für allemal *chromatische Töne* nannte, auch wenn sie auf anderen Instrumenten angegeben oder gesungen wurden, und so hiessen denn z. B. die Töne *cis*, *dis*, *b*, *as*, u. dgl., ein für allemal *chromatische Töne*, welcher Name demnach jeden sogenannten Semiton d. h. jeden Ton bezeichnete, der nicht in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne enthalten war. — Diesem Sprachgebrauche zu Folge konnte dann auch

4.) die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones durch ein *chromatisches Versetzungszeichen* eine *chromatische Er-*

höhung, oder chromatische Erniedrigung, oder überhaupt chromatische Versetzung heissen und eben so

5.) die Anhängsyllben *is* und *es* chromatische Anhängsyllben genannt werden.

6.) Auch die Versetzungszeichen $\sharp$, $\flat$, $\times$ $\flat\flat$. konnten in dieser Bedeutung chromatische Zeichen genannt, und dieser Name auch wohl

7.) auf das chromatische Widerrufungszeichen $\natural$ ausgedehnt werden, wiewohl freilich gewissermassen uneigentlich, — so wie auch

8.) auf die chromatische Vorzeichnung am Anfange eines Stückes, — und solchem Sprachgebrauche ganz folgegleich kann man dann auch

9.) jede transponirte Tonart, jede Tonart, in deren Tonleiter ein oder mehrere sogenannte chromatische Töne befindlich sind, welche daher eine chromatische Vorzeichnung verlangt, eine chromatische Tonart nennen.

10.) Dem angenommenen Sprachgebrauche gemäss könnte man ferner auch den Unterschied, die Tonentfernung, das Intervall, um welches ein sogenannter natürlicher Ton durch eine (einfache) chromatische Versetzung erhöht oder erniedert wird, einen chromatischen Tonunterschied, chromatisches Intervall, nennen, und so wären z. B. *ges-g*, oder *gis*, chromatische Intervalle; (*ges-gis*, *as-ais*, *f-fisis* u. dgl., könnte alsdann eine doppelte chromatische Tonentfernung heissen—:) und in diesem Sinne ist dann der Name chromatisches Intervall gleichbedeutend mit dem Namen: übermässige Prime, oder auch wieder mit dem (an sich freilich auch wieder vieldeutigen) Namen halber Ton, oder Semiton, welcher eben darum auch oft chromatischer halber Ton benannt wird; (vergl. § XXXVII, und §. XXXVIII. N.º 1.)

11.) Wieder in einem anderen Sinne kann auch jedes Intervall, welches sich in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne gar nicht darstellen lässt, sondern allemal wenigstens Ein chromatisches Versetzungszeichen fodert, und also nicht blos, wie eben bei Nro. 10 erwähnt, die übermässige Prime, sondern auch übermässige Secunden, übermässige Sexten, verminderte Septimen etc. chromatische Intervalle heissen, so wie auch

12.) jeder Accord, welcher auf gleiche Weise sich nicht ohne chromatisches Zeichen darstellen lässt,



dergl. ein chromatischer Accord heissen. (Vergl. §§. 86 und 95).

13.) Da nun aber auch Töne der langen Tasten als chromatisch versetzte Töne vorkommen können, wie z. B. *his*, *ces*, *eis*, *fes*, *fisis*, *deses* etc., so müssen in solchen Fällen auch diese Töne den Namen chromatisch erhalten.

14.) Man nennt ferner jede sich durch chromatische Intervalle bewegende Tonreihe, z. B.



eine chromatische Tonreihe, eine chromatische Melodie, und sagt auch von einem Tonstücke; es sei chromatisch, oder sehr chromatisch, wenn darin viele chromatische Zeichen, nämlich viele chromatische Tonreihen, chromatische Accorde, oder viele Ausweichungen, (welche natürlich gleichfalls allemal zu chromatischen Versetzungszeichen Anlass geben,) vorkommen. — (Was man ausserdem nicht selten von einer chromatischen Tonleiter (!) von einem chromatischen Klanggeschlecht, *genus chromaticum*, fabeln hört, lässt sich, so weit es etwas Mehres als das hier und vorstehend unter Nro. 9 Bezeichnete besagen will, durchaus auf keinen haltbaren Begriff zurückführen. (Vergl. § 127 und 569); — und wenn (§ 127, 569.) man auch jede chromatische Tonreihe, d. h. jede Reihe von Tönen, deren jeder von dem anderen theils um eine übermässige Prime, theils um eine kleine Secunde, (welche beide Intervalle in unserem temperirten Systeme einander practisch gleich sind,) entfernt ist, z. B.



figürlich wohl auch eine chromatische Tonleiter nennen kann und oft genug wirklich so nennen hört, so vergesse man dabei wenigstens nicht, dass solche Benennung einer, theils aus chromatischen, theils aus diatonischen sogenannten halben Tönen bestehenden Tonreihe, etwas durchaus Anderes ist als eine Tonleiter (Tonartleiter) im eigentlichen Sinne des Wortes. — (Dass ähnlicher Unfug und Aberglaube auch mit den eben so sinnlosen Worten enharmonische Tonleiter, enharmonisches Klanggeschlecht, *genus enharmonicum*, getrieben zu werden pflegt, werden wir seinerzeit ebenfalls erkennen lernen.)

15.) Nicht selten wird der Titel chromatisch auch wohl noch anderen Dingen beigelegt. So legt man z. B. den Instrumenten worauf sich chromatische Töne und Tonreihen ausführen lassen, den Ehrentitel chromatische Instrumente bei, und titulirt z. B. das mit Klappen versehene Waldhorn, chromatisches Horn, weil man auf einem solchen die sogenannten chromatischen Töne, (siehe vorstehend Nr. 3,) leichter als auf dem gewöhnlichen Horne angeben kann.

16.) Endlich mögten vielleicht auch die Namen *Croma*, *Bis-croma* und *Semicroma*, (siehe die Anmerk. zum § XLVIII.) (§ XLVIII.) eine, allen vorstehenden Bedeutungen einigermaßen verwandte Abstammung haben.

§ XVIII.

Da die Anhängesylben den Ton, dessen Namen sie angehängt werden, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann, mittels derselben, zuweilen auch selbst eine lange Taste als Erhöhung, oder Erniederung einer tieferen, oder höheren, benennet werden. Wenn man z. B. dem Tone E die Erhöhungssylbe is anhängt:

Eis

so bedeutet dieses den Ton, welcher um eine Taste höher ist als E, und diese Taste, welche sonst ihren eigenen Namen F hat, erscheint so unter dem, von E entlehnten (chromatischen) Namen Eis. Eben so kann die, welche sonst E heisst, auch unter dem Namen Fes vorkommen, die c-Taste als His, die H-Taste als ces.

Ja, wenn man dem Namen einer Taste eine Versezungssylbe doppelt anhängt, z. B. Cisis, Disis, Eisis; Ceses, Deses, Eses, so bedeutet dies den Ton C, D, oder E, um zwei Tasten höher, oder tiefer genommen; und auf solche Art kann die Taste, welche sonst D heisst, auch unter dem Namen Cisis vorkommen, die, welche sonst E heisst, unter dem Namen Disis, die, welche sonst Fis heisst, unter dem Namen Eisis; und eben so unter dem Namen Ceses der Ton der Taste, welche sonst B heisst, unter dem Namen Deses, die, welche sonst C heisst, und die, welche sonst D heisst, unter der Benennung Eses. Eben so: Fisis, Gisis, Aisis, Hisis; und Feses, Ases (oder Asas) Geses, Heses oder Bes.

Manche sprechen und schreiben: Fisis, statt Fisis, Ciscis statt Cisis, Desdes statt Deses u. s. w., und verdoppeln also, statt, zum Zeichen doppelter Erhöhung oder Erniederung, die Erhöhungs- oder Erniederungssylbe zu verdoppeln, den einfach erhöhten oder erniederten ganzen Notennamen; welches aber keinen, oder einen verkehrten Sinn hat. — (Auch das beliebte Conversations-Lexikon setzt solchen Nichtsinn in Curs).

§ XIX.

Wann ein Ton als Erhöhung des tieferen, wann aber als Erniedrigung des höheren geschrieben werden müsse? bleibt hier unerwähnt. Für jetzo genügt es, zu wissen, dass bald das Eine, bald das Andere geschieht, je nach der verschiedenen Beziehung, unter welcher der Ton vorkommt.

Man kann jedoch dabei noch bemerken, dass ein solcher Ton im ersten Falle eigentlich nicht ganz so hoch klingen sollte, als im zweiten, z. B. die Taste zwischen C und D, wenn sie als Cis vorkommt, nicht ganz so hoch, wie wenn sie als Des erscheint, Fis nicht ganz so hoch wie Ges, Es nicht so tief wie Dis, Eis nicht ganz so hoch wie F, Fes nicht ganz so tief wie E, Cisis nicht ganz so hoch wie D oder Eses, u. s. w., dass man diesen Unterschied zwischen Cis und Des, Fis und Ges u. dgl. einen enharmonischen Unterschied nennt, dass aber diese Unterschiede äusserst gering, und unserm Gehöre so unmerklich sind, dass man gar füglich für alle bloß enharmonisch verschiedenen Töne, (man könnte sie auch enharmonisch parallele Töne nennen) also für Cis und Des, für Ais und B, für Cisis, D und Eses u. s. w. nur einerlei Tasten hat.

Dieses ist aber, unter Anderem, auch um deswillen sehr gut, weil wir sonst unsere Claviaturen mit einer gar unendlichen Menge von Tasten überladen müssten, wollten wir eine eigene für Cis, und eine für Des, u. s. w. haben, eine für E, eine andere für Fes, und noch eine etwa für Disis; u. s. w. Statt jetzt bloß zwölf im Umfang einer Octave.

Näheres hierüber in der Lehre von der Temperatur, § 182 der Theorie.

§ XX.

Bevor wir das Capitel von dem Namen der Töne verlassen, hier noch Einiges zur Beantwortung der allenfallsigen Fragen: Warum bedient man sich, zur Benamung der Töne, zwar der Buchstaben

A B C D E F G und H,

aber in einer, von der gewöhnlichen alphabetischen Aufeinanderfolge so abweichenden Ordnung, wie:

C D E F G A H c u. s. w.

oder, wenn man auch von A anfangen will, wie:

A H C D E F G — ?

Warum kommt insbesondere der Name B in der Reihe der sogenannten natürlichen Töne gar nicht vor? Warum steht nach A nicht B, sondern H? und warum erscheint der Buchstabe B nur erst als Name eines sogenannten abgeleiteten oder chromatischen Tones?

Zwar gehört die Beantwortung dieser Fragen, genau genommen, nicht in die Theorie der Tonsetzkunst; doch mag sie, für diejenigen, welche auch hierüber Aufschluss wünschen, im Folgenden eine Stelle finden.

Die allerdings zwecklos durcheinandergeworfene Ordnungsfolge der Notennamen hat keinen in der Natur der Sache liegenden, sondern nur folgenden zufälligen Grund.

Die Alten, nach der Erzählung unserer musikalischen Geschichtkundigen, nannten den tiefsten in ihrer Musik gebräuchlichen Ton A, und betrachteten deshalb dies A als ersten Ton ihres Tonsystems, gleichsam als Normalton, und die Tonreihe, welche mit A anfang, (die sogenannte aeolische Tonleiter) als Normaltonreihe. Die Töne, aus welchen diese sogenannte Tonleiter bestand, waren die, welche wir heut zu Tage

A H c d e f g a h u. s. w.

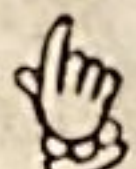
nennen. Diese Töne hatten ursprünglich griechische, vielleicht auch noch ältere Namen. Als man aber anfang, ihnen Buchstabennamen beizulegen, theilte man der besagten Tonreihe folgende, der alphabetischen Ordnung ganz entsprechende Buchstabenreihe zu:

A B c d e f g a b u. s. w.

wo also der Ton, den wir heut zu Tage H nennen, damals B hiess.

Als sich späterhin die Grenzen der für die Musik brauchbaren Töne ins Unbestimmte, und, namentlich in der Tiefe, weit unter A hinab, erweiterten, dieses also aufhörte, der tiefste gebräuchliche Ton zu sein, auch, (aus Gründen, welche wir in der Lehre von den Tonarten kennen lernen) der Ton C zum Haupt- und Normalton erhoben ward, so hörte man auch auf, vom Ton A an zu zählen, und begann vielmehr mit dem Tone C. Dadurch verkehrte sich die Reihenfolge folgendermaßen:

C D E F G A B c d u. s. w.



wobei aber immer noch der Buchstabe B grade das bedeutete, was unser heutiges H. Einen Ton B welcher, wie unser heutiges B, von A nur um Eine Taste, von C aber um zwei Tasten abstand, kannte man damals noch nicht, so wie überhaupt die sogenannten chromatischen Töne unseres Tonsystems damals noch nicht gebräuchlich waren.

Bald musste aber das Bedürfniss derselben fühlbar werden, und der erste chromatische Ton, den man einführte, scheint der gewesen zu sein, welchen wir heut zu Tage B nennen, also ein B, welches um eine Taste niedriger war als das bisherige B.

Diesen neu eingeführten Ton nannte man aber ebenfalls B. Man sah nämlich beide, obgleich wesentlich verschiedene Töne, gleichsam als zwei verschiedene Tonhöhen Einer und derselben Tonstufe an, so dass also die Tonstufe, B genannt, nun zwei verschiedene Töne, oder wie man es figürlich nannte, zwei Saiten hatte. Es gab also zweierlei B, das ursprüngliche, welches unserm heutigen H entsprach, und das neue erniederte, unserem heutigen B entsprechende.

Um indessen diese beiden verschiedenen B doch von einander unterscheiden zu können, gab man dem neu eingeführten erniederten B den Unterscheidungsnamen: weiches B, (*B molle*; wovon noch jetzo das französische Wort *Bémol* herkommt) oder auch *B-fa*, und nannte im Gegentheile das ursprüngliche (unserem H entsprechende) B: hartes B (*B-durum*, *B-mi*, im Französischen *B dur*). — Auch hies damals jede Weise, in welcher jenes B vorkam: *cantus B mollis*, oder auch kurz *cantus mollis*; diejenige aber, worin die höhere

B-Saite vorkam, hiess *cantus B duri*, oder *cantus durus* (welche Benennungen nicht mit der heutigen Bedeutung von Moll und Dur zu verwechseln sind.)

Bald musste indessen auch die Unbequemlichkeit der gleichen Benamung zweier verschiedenen Töne fühlbar werden, und man glaubte sich entschliessen zu müssen, hier eine Aenderung zu treffen, und zu dem Ende Einen von beiden mit dem Namen eines eigenen Buchstabens zu bezeichnen. Man wählte dazu den nächsten noch unbenutzten Buchstaben H. Allein, Statt dem ursprünglichen natürlichen hohen B seinen angestammten Namen B zu lassen, und den neuen Namen H dem nachgeborenen erniederten B zu geben, nahm man, wunderlich genug, dem natürlichen B seinen angestammten Namen B hinweg, drang ihm dafür den Namen H auf, und ertheilte dem neuen, erniederten B, den, sonst das ursprüngliche natürliche B bezeichnenden Namen B. Nach solchem Namentausche hiess also dieselbe Tonreihe, welche vorher

C D E F G A B c d u. s. w.



geheissen hatte, nunmehr

C D E F G A H c d u. s. w.



Der Einfall, dem, durch chromatische Verwandlung entstandenen Töne nicht nur einen eigenen Buchstamennamen zu geben, sondern auch einen Namentausch vorzunehmen, war schon an sich nicht eben besonders glücklich; und hätte man, bei Einführung der übrigen chromatischen Töne, es, eis, as, ais, ges, gis, fisis u. s. w., wo also jede Stufe, (nicht, wie Manche sich unrichtig ausdrücken, zwei, sondern wenigstens) drei, wo nicht mehr, sogenannte Saiten bekam, hätte man dabei auf gleiche Art, und zwar eben so planlos und folgewidrig, verfahren wollen, wie in Ansehung der Töne H und B geschehen war, so hätten wir jetzt ein wunderliches Chaos von Notennamen! Zum Glücke aber verfiel man bald auf den passenderen Gedanken, einem jeden, durch chromatische Verwandlung eines bisher bekannten Tones entstandenen, neuen Töne den Stammmamen desjenigen beizulegen, aus dem er entstanden war, und ihn nur durch die chromatischen Verwandlungs- oder Anhäng-

syllben is und es von jenem zu unterscheiden; so dass jeder chromatisch abgeleitete Ton durch den beibehaltenen Stammnamen auf den zurückwies, aus welchem er durch chromatische Verwandlung abgeleitet war.

Nach dieser, allerdings planmässigeren Idee, hätte nun das erniederte H auch Hes heissen müssen. Ja, man konnte sogar vollends dem ursprünglichen natürlichen B (unserem jetzigen H) seinen angestammten Namen B wiedergeben, so dass die natürliche Tonreihe dann wieder

C D E F G A B c d e f g u. s. w.



hiesse, wo dann das, was wir heut zu Tage B nennen, als ein erniedertes B, Bes heissen würde. Allein der deutsche Gebrauch beharrt beim Namen H für das ursprüngliche, natürliche B, und für das erniederte B beim Namen B; und daher also heisst die sogenannte natürliche Tonreihe bei uns bis auf den heutigen Tag

C D E F G A H c d e u. s. w.,



indess der Buchstabe B nur erst als Name eines chromatisch erniederten Tones vorkommt. In andern Ländern hingegen, namentlich in Holland und England, heisst der Ton, welchen wir H nennen, wirklich B, und zwar, zur Unterscheidung vom erniederten B, in England B *sharp*, in Holland B *kruis*, das erniederte B selbst aber dort B *flat*, hier B *bemol*.

Dies ist, so kurz als es sich, ohne Unvollständigkeit, darstellen liess, die Entstehungsgeschichte unserer Notennamen, und insbesondere der Aufnahme des H mitten in die Reihe der übrigen Buchstaben. Manche wissen sich Viel damit, die musikalische Terminologie darum unphilosophisch zu schelten, und wollen sie wohl gar umschmelzen. Einer hat sogar ein ganzes Büchlein darüber geschrieben, nämlich: «Jos. Fr. Schwanenberg, Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet», und es in Wien und Leipzig 1797 drucken lassen. Auch J. J. Klein dringt, im 1. Jahrgange der Leipz. allg. musik. Zeitg. S. 641 ff. auf eine Reform. — Damit wäre uns ja recht geholfen!

Uebrigens vergleiche man den § XXIX

III. *Mehrdeutigkeit der Töne.*

§ XXI.

Nach dem, was wir bisher gesehen, ist jede Taste unserer Claviaturen in gewissem Sinne zweideutig, ja mehrdeutig.

Mehrdeutigkeit nennen wir nämlich die Möglichkeit, Eine Sache auf mehr als Eine Art zu erklären, oder die Beschaffenheit einer Sache, wonach sie bald für Dieses, bald für Jenes gelten kann. Mehrdeutig ist also jede Taste darum, weil eine und dieselbe z. B. bald Fis bald Ges, bald Dis bald Es, bald E bald Disis bald Fes, sein und heißen, bald in der einen, bald in der anderen Eigenschaft und Beziehung erscheinen und gebraucht werden kann.

Wir werden auf diese enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne in der Folge noch zurückkommen.

IV.) *Schreibung der Tonhöhen.*

A.) *Notenlinien.*

§ XXII.

Wir betrachteten bis jetzo die Töne und ihre Namen. Nunmehr wollen wir auch die Schriftzeichen kennen lernen, durch welche sie in der Tonschrift vorgestellt, notirt werden.

Die einfachste, aber auch roheste Idee wäre: die Namen der Töne mittels wirklicher Buchstaben hinzuschreiben.

In der That wurde auch in früheren Zeiten, bevor unsere heutigen Noten erfunden waren, die Musik also

geschrieben. Die Unbehilflichkeit solcher Schreibweise musste aber bald fühlbar werden, und man sann auf etwas Besseres.

So verfiel man denn darauf, die verschiedenen Tonhöhen durch Linien vorzustellen, und die Töne durch Punkte, oder Ringe u. dgl. (Noten) auf und zwischen den Linien. Den Grundriss solcher Notirungsweise, zeigt Fig. 1 *a* der ersten Notentafel. FIG. 1 *a*.

Jeder Raum auf, oder zwischen den Linien dieses grossen Linienplans, heisst eine Stelle. Ein Punkt oder eine Note, auf eine höhere, oder tiefere Stelle gesetzt, bedeutet einen höheren, oder tieferen Ton, und zwar hier der Punkt auf der untersten Linie den Ton gross-C, der, zwischen der untersten und der 2^{ten} Linie das grosse D, auf der zweiten Linie E, u. s. w., so dass die Stellen des Linienplans ganz den Buchstabennamen C, D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. w. entsprechen.

Es brauchten aber auch nicht grade sämtliche Linien und Zwischenräume dieses Linienplanes durch vorangeschriebene Buchstaben bezeichnet zu sein, sondern es wäre wohl hinreichend, auch nur einige Linien also zu bezeichnen, etwa wie in Fig. 1 *b*, FIG. 1 *b* oder auch nur eine einzige; weil man, nach solcher Vorzeichnung, alsdann die übrigen Stellen, auf- und abwärts, leicht abzählen kann. Denn wenn z. B. angezeigt ist, welche Linie den Ton f vorstellen soll, so ergiebt sich daraus von selber, dass die Note unter dieser Linie e, die über derselben aber g bedeutet, u. s. w.

Da es ferner auch theils unbequem, und selbst für das Auge ermüdend wäre, immer einen so breiten Streifen von so vielen Linien zu gebrauchen, theils auch unnöthig, weil Singstimmen oder Instrumente

gewöhnlich keinen so grossen Umfang haben, dass es so vieler Linien bedürfte, um ihre Töne darauf vorzustellen, so zieht man gewöhnlich nur fünf Linien. Wenn nämlich die Töne, welche man zu schreiben hat, nur hohe Töne sind, so sind die unteren Linien überflüssig, so wie im Gegentheile die oberen entbehrlich sind, wo nur tiefe Töne vorkommen. Es genügt daher, allemal jene fünf Linien zu haben, auf welchen und um welche diejenigen Töne ihren Sitz haben, die man am häufigsten zu brauchen gedenkt; und einen solchen Streifen von fünf gewählten Linien nennt man dann ein System, Liniensystem, Notensystem, Notenliniensystem, Notenzeile.

Kommen dann auch Töne vor, welche um einige Stufen höher, oder tiefer liegen, als die gewählten fünf Linien reichen, so fügt man die fehlenden höheren oder tieferen, in der Gestalt kurzer Striche, (Neben- oder Hilfslinien) über, oder unter den Hauptlinien, so oft wie nöthig, besonders hinzu: Fig. 2.

FIG. 2.

Um aber anzuzeigen, welche fünf Linien des grossen Planes die gewählten fünf Hauptlinien vorstellen sollen, schreibt man vor Eine derselben hin, welchen Ton sie andeuten soll. Siehe Fig. 3 i, 3 k, 4; 5. Fig. 4, Fig. 5.

FIG. 3 i, k;
4; 5.

Man sieht übrigens leicht, dass man, Statt fünf Linien, wohl auch deren allenfalls sechs, oder etwa nur drei, oder vier gebrauchen könnte; — ja, auch wohl gar nur eine einzige, z. B. Fig. 5 m, welches grade so viel bedeuten würde, wie Fig. 3 i, k, oder l. In der That findet man zuweilen Noten auf vier, oder auf drei Linien geschrieben; z. B. in alten Kirchengesangbüchern. Indessen bieten weniger als fünf Linien doch zu wenig Umfang dar, und würden das besondere Hinzufügen kleiner Nebenlinien allzu oft nöthig machen; mehr als fünf Hauptlinien hingegen wären zu schwer zu überschauen; sie würden das Auge zu sehr an-

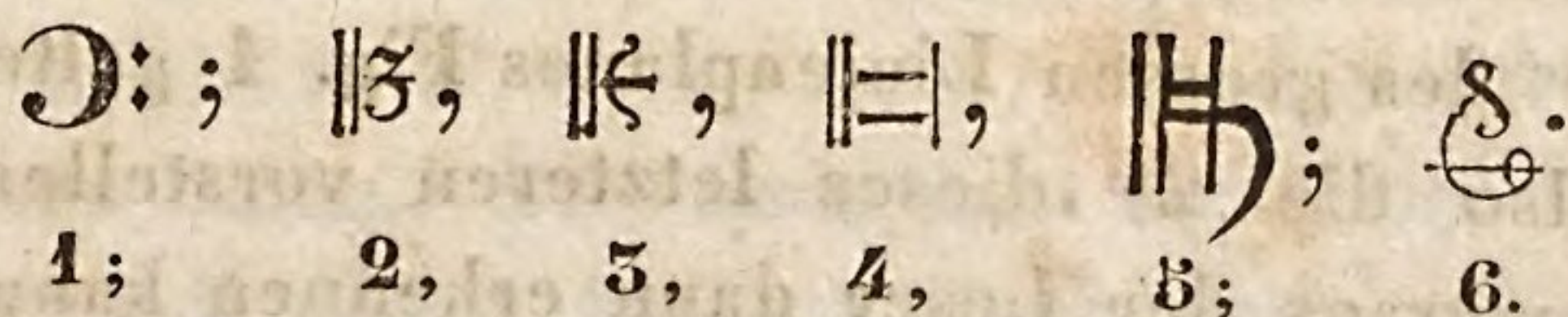
FIG. 5 m.
FIG. 3 i, k, l.

strengen und ermüden. Das System von fünf Linien ist daher in jeder Hinsicht das bequemste und zweckmässigste, und ist eben darum auch allgemein und ausschliesslich eingeführt.

B.) *Notenschlüssel.*

§ XXIII.

Statt mit Buchstaben vor die Notenlinien zu schreiben, welchen Ton sie bedeuten sollen, hat der Gebrauch andere Zeichen eingeführt. Diese Zeichen sind:



Das erste derselben bedeutet das kleine *f*, und heisst deshalb *f*-Zeichen, oder auch *f*-Schlüssel; das zweite bedeutet das einmal gestrichene *c*, und heisst darum *c*-Zeichen oder *c*-Schlüssel; es wird auch wie Nr. 3, oder 4, oder 5, und auch sonst noch verschiedentlich gestaltet. Das Zeichen Nr. 6 hingegen stellt *g* vor, und heisst daher *g*-Zeichen, *g*-Schlüssel.

Die erwähnten Zeichen sind vielleicht nichts anderes, als blos Verbildungen und Verzerrungen der ursprünglichen Buchstabenzeichen; denn so findet man in älteren Musikalien z. B. den *g*-Schlüssel nicht selten in folgenden Gestalten:

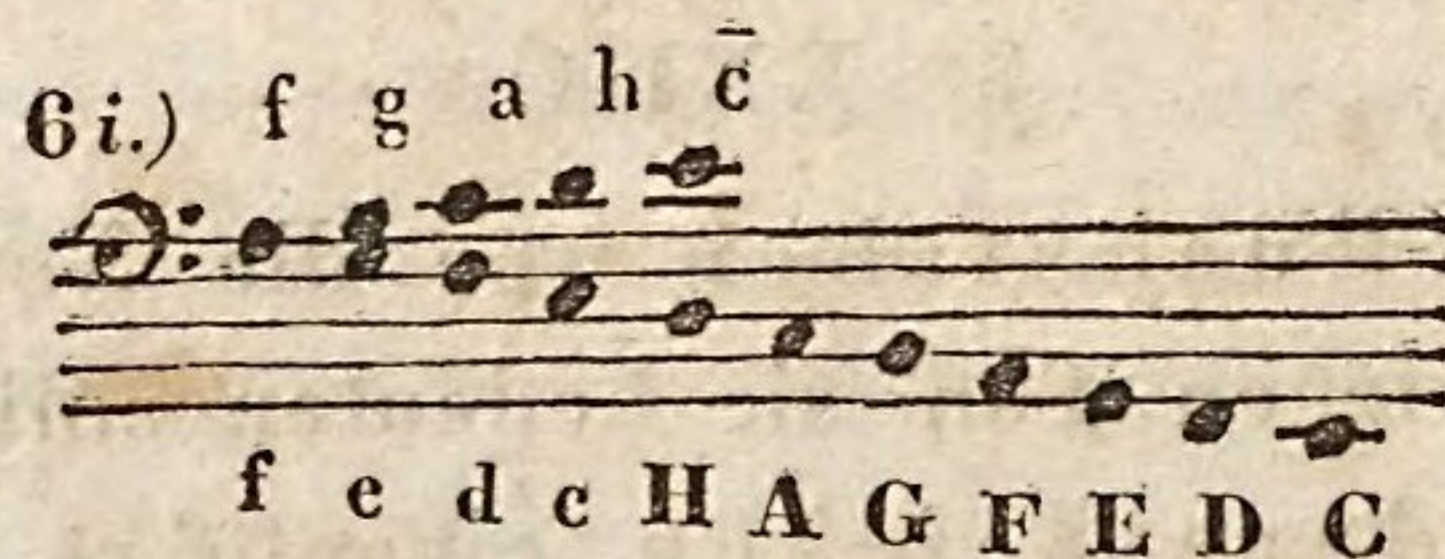


Letztere z. B. bei Brossard pag. 20.

Uebrigens schreiben Sulzer, und mit und nach ihm die meisten Schriftsteller, durchaus unrichtig: „*F*-Schlüssel, *C*-Schlüssel, *G*-Schlüssel“; ja Ersterer lehrt sogar ausdrücklich von dem *f*-Zeichen, es bedeute die Note *F*, (!) das *c*-Zeichen die Note *C*, (!!) und das *g*-Zeichen den Ton *g* (!).

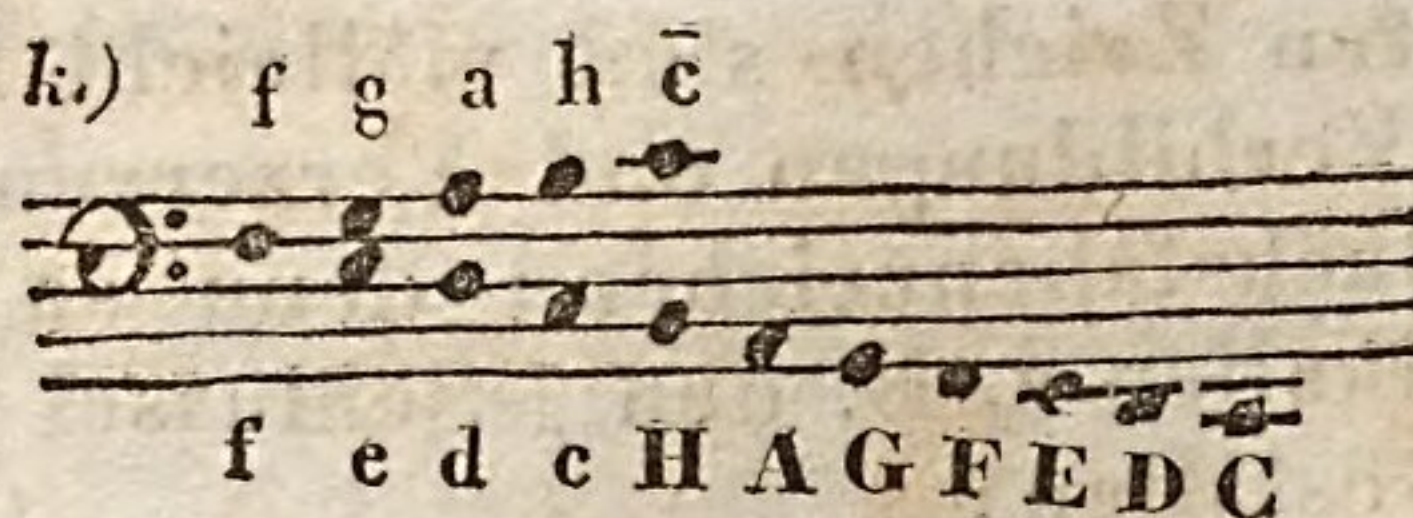
Je nachdem nun die Linien eines Notensystems durch Voransetzung des einen, oder des anderen dieser Zeichen bezeichnet werden, erscheinen die verschiedenen sogenannten Notenschlüssel.

Wenn man das f-Zeichen, , auf die oberste Linie eines fünfzeiligen Notensystems setzt, Fig. 6 i,



so deutet dies an, dass diese Linie als f-Linie, sohin als die 6^{te} des grossen Linienplanes Fig. 1 gelten, die untere also die 2^{te} dieses letzteren vorstellen soll, u. s. w., woraus der Leser dann erkennen kann, dass eine Note auf der untersten Linie den Ton E bedeute; eine Note über dieser Linie aber F, die folgende G, u. s. w. Diese Art, das f-Zeichen zu setzen, sonst der tiefe Bassschlüssel genannt, ist nicht mehr üblich.

Wird aber das f-Zeichen auf die zweitoberste Linie gesetzt, Fig. 6 k,



so wird dadurch angezeigt, dass die gebrauchten fünf Linien die 3^{te}, 4^{te}, 5^{te}, 6^{te} und 7^{te} des grossen Planes vorstellen sollen, dass demnach eine Note auf der untersten den Ton G vorstellt, die Note über dieser Linie den Ton A, und so fort H, c, d, u. s. w. Jeder erkennt hierin den gewöhnlichen sogenannten Bassschlüssel, so wie auch, dass die angeführte Fig. 6 k mit der Fig. 3 i Eins und Dasselbe ist.

Rückt man um eine Linie weiter hinauf, und wählt sohin die Linien H, d, f, a, $\bar{c}$, so dass die, welche f anzeigt, die mittlere wird, und setzt also auf diese das D oder f-Zeichen; so versteht sich Alles so, wie Fig. 6 l. Dieser sogenannte Halbbass- oder Bariton-Schlüssel ist wieder wenig gebräuchlich. Er könnte übrigens eben so gut auch durch das $\bar{c}$ -Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie Fig. 6 ll. Denn wenn f auf der mittleren Linie steht, so steht auf der oberen $\bar{c}$, und umgekehrt: wenn auf der oberen $\bar{c}$ steht, so heisst die Mittlere f.

Rückt man noch eine Zeile weiter aufwärts, und wählt die Linien d, f, a, $\bar{c}$, $\bar{c}$, so ist die f-Linie die zweite von unten. Dies kann man entweder durch ein f-Zeichen auf dieser zweiten Linie anzeigen, wie Fig. 6 m, oder eben so gut auch durch ein $\bar{c}$ -Zeichen auf der vierten, wie bei mm. Diese letztere Bezeichnungsart ist die gebräuchliche; sie ist unser gewöhnlicher Tenorschlüssel. Vergleiche übrigens Fig. 4.

Noch um eine Linie höher gerückt, erscheint unser gewöhnlicher Altschlüssel: Fig. 6 n, oder, was dasselbe ist: Fig. 6 nn. Auch könnte er durch das $\bar{g}$ -Zeichen auf der obersten Linie bezeichnet werden, wie bei nnn. Weder die erste, noch die letztere Bezeichnungsart ist aber gebräuchlich, sondern nur die zweite. (Vergl. übrigens Fig. 5 l.)

Wieder eine Linie höher, kommt der, ebenfalls nicht mehr übliche, sogenannte Mezzo-soprano-, oder Halbsopran-Schlüssel heraus: Fig. 6 o. Er könnte eben so gut auch so bezeichnet werden, wie bei oo.

Noch eine Linie höher, erscheint der gewöhnliche Sopranschlüssel: Fig. 6 p, welcher auch durch

Bei *pp.* **FIG.** das $\bar{g}$ -Zeichen auf der mittleren Linie dargestellt werden könnte, wie bei *pp.* Vergl. **FIG. 5 k.**

FIG. 6 q. Wieder eine Linie höher, erscheint unser gewöhnlicher Violinschlüssel: **FIG. 6 q**, welcher ganz **FIG. 5 k; 5 i.** mit den Figuren **5 k**, und **5 i** übereinkommt.

FIG. 6 r. Noch höher, der sogenannte französische Violinschlüssel, wo das $\bar{g}$ -Zeichen auf der untersten Linie steht: **FIG. 6 r**. Er ist ausser Gebrauch gekommen, obwohl er für hohe Stellen bequemer wäre, als der gewöhnliche Violinschlüssel.

FIG. 6; 1 c. Aus der Zusammenstellung der sämtlichen Schlüsselsel, und ihres Verhältnisses gegeneinander, in **FIG. 6** und **FIG. 1 c.** ersieht man, wie, z. B. der gewöhnliche Violinschlüssel, oder, wenn man so sagen will, die fünf Violinlinien, um eine Linie höher sind, als der gewöhnliche Sopranschlüssel oder die Sopranlinien, — um drei Linien höher als der Altschlüssel, — dieser um eine Linie höher als der Tenorschlüssel, u s. w.

Ich rathe jedem, der sich nicht, im Verfolge seiner Studien, jeden Augenblick durch Unbekanntschaft mit den vorkommenden Schlüsseln, gehemmt sehen will, sich dieselben gleich jetzt geläufig zu machen.

Anmerkung.

Ich wiederhole mit entschiedener Ueberzeugung, dass die verschiedenen Schlüssel keineswegs eine beschwerliche Vielfältigung der musikalischen Semiotik, keineswegs etwas Entbehrliches und folglich unnöthig Belästigendes sind, sondern, wie dies schon aus dem Obigen hervorgeht, vielmehr eine höchst schätzenswerthe Erleichterung, welche wir nicht aufgeben können, ohne uns entweder grossen Unbequemlichkeiten, oder aber den unangenehmsten Zweideutigkeiten und Unbestimmtheiten auszusetzen.

Denn man sage nicht, man könne mit nur zwei Schlüsseln, z. B. mit Violin- und Bassschlüssel, vollkommen gut ausreichen. Um eine Stimme, oder einen Satz zu schreiben, welcher sich z. B. hauptsächlich in dem Tonumfange von *c* bis $\bar{c}$ herumdreht, ist der Violinschlüssel viel zu hoch, der Bassschlüssel aber viel zu tief, und nur der Altschlüssel wie

eigens dazu gemacht, so wie der Tenorschlüssel für die Lage etwa von A bis $\bar{a}$, der Sopranschlüssel für die von g bis $\bar{g}$. Ebendarum waren mir in der ersten Auflage dieses Buches vorzüglich die mittleren Schlüssel (Tenor- und Altschlüssel,) so bequem und entsprechend, um Notenbeispiele in mittleren Lagen auf Einer Zeile darzustellen, indess ich in der gegenwärtigen Auflage die meisten Beispiele entweder auf zwei Notenzeilen bringen, oder viele Hilfslinien ansetzen, oder das Ganze aus der Mittellage um acht Töne höher oder tiefer, oder in eine andere Tonart versetzen musste, welches alles ich weit lieber vermieden hätte.

Dies alles beweist wohl deutlich genug, wie wenig für die Semiotik dabei gewonnen ist, wenn man die Mittelschlüssel sämtlich abschaffen, sich auf die beiden äusseren, den sehr hohen Violin- und den sehr tiefen Bassschlüssel, beschränken, dadurch sich der grossen Bequemlichkeit, welche die Mittelschlüssel gewähren, berauben, und nicht wenigstens Einen beibehalten will, etwa den Altschlüssel, welcher zwischen den beiden äussern so schön die Mitte hält, Fig. 1. c. Wohl könnte 1 c. allenfalls der Sopranschlüssel durch den, nur um Eine Linie höheren Violinschlüssel ersetzt werden, und der Tenorschlüssel, zur Noth, bald durch den Alt-, bald durch den Bassschlüssel: der Altschlüssel aber ist, weder in der Tiefe durch den, dazu viel zu hohen, Violinschlüssel zu ersetzen, noch in der Höhe durch den allzu tiefen Bassschlüssel. Denn wie sollte z. B. der Accord $[c\ g\ \bar{e}\ \bar{c}]$ Fig. 7 l im Violin-, oder im Bassschlüssel 7 l. geschrieben werden? — (Vergl. Fig m und n.)

Man sage auch nicht, die erwähnten Schlüssel könnten durch die, um ungefähr eine Octave höheren oder tieferen äusseren vertreten werden, z. B. der Tenorschlüssel durch den Violinschlüssel; denn fürs Eine kann er dies nur dadurch, dass man letzteren sich um eine Octave tiefer denkt; und thut man dieses, so lässt sich fürs Andere nicht einsehen, was man dabei gewinnt, einen und denselben Schlüssel bald so, bald anders, bald um eine Octave höher, bald tiefer verstehen zu müssen. Es ist wohl nicht schwerer, den Tenorschlüssel so zu lesen, wie er ist, als den Violinschlüssel so, wie er nicht ist, und im letzten Falle einen wie Fig. 7 i geschriebenen Satz so lesen, 7 i. denken und spielen zu müssen, wie bei k und nicht aber bei l. k, l.

1.)



Endlich aber, und selbst, wenn die verschiedenen Schlüssel wirklich an sich so zwecklos wären, wie sie es in der That nicht sind, so möchte ich doch selbst dann nicht rathen, die (an sich wahrlich nicht schwer zu erwerbende) Vertrautheit mit denselben zu vernachlässigen, und dadurch unfähig zu bleiben, alle dermal existirende Partituren unserer herrlichsten Tonsetzer, in welchen alle diese Schlüssel nun doch einmal vorkommen, zu lesen.

§ XXIV.

8 i, k. Kommen in einem Satze bald hohe, bald tiefe Noten vor, welche allzuvielen Neben- oder Hilfflinien erfordern würden, so wechselt man auch wohl mitten in der Phrase den Schlüssel, z. B. Fig. 8 i, k.

7 i, k. Sollen hingegen sehr hohe und auch sehr tiefe Noten zugleich geschrieben werden, so setzt man zwei, oder auch mehrere Notensysteme übereinander, und verbindet sie mittels einer Klammer oder sogenannten *Accolade*, wie Fig. 7 i oder k. (Wie eine wohlgestaltete solche Klammer zu verfertigen, steht ausführlich zu lesen im Artikel *Accolade* der neuen Encyk. d. W. u. K.) — Vergl. §. 33.

C.) *Versetzungs-, und Widerrufungszeichen.*

§. XXV.

Wir haben bisher nur gesehen, wie der Ton einer jeden langen Taste auf einer Stelle des Linien-systems dargestellt wird. Was nun die Töne der kurzen angeht, so kommen diese, eben so wie sie sich, Statt eigener Buchstabennamen, mit dem Ent-

lenen abgeleiteter Namen begnügen müssen, so auch in Ansehung der Plätze auf den Notenlinien zu kurz. Denn da diese nur für die Töne der langen Tasten Plätze haben, so sind für die fünf Töne der kurzen keine eigenen Plätze mehr übrig; diese fünf Töne müssen sich daher Plätze auf den Stellen der Töne der langen Tasten suchen; und darum kann z. B. der Ton zwischen c und d, welcher immer nur entweder als ein erhöhtes c, oder als ein erniedertes d benannt wird, (§ XVII) auch auf den Notenlinien nur (§ XVII.) entweder durch eine Note auf der c-Linie, oder auf der d-Linie, vorgestellt werden; der Ton zwischen d und e entweder als Erhöhung von d, oder als Erniedering von e, u. s. w.

Dies geschieht, indem man die Note auf die Stelle desjenigen natürlichen Tones setzt, von welchem der abgeleitete seinen Namen entlehnt, dieser Note aber ein Zeichen beigiebt, welches eine Erhöhung, oder eine Erniedering anzeigt: Versetzungs- oder chromatisches Verwandlungszeichen, kürzer chromatisches Zeichen. (Vergl. Anm. zu § XVII.) (§ XVII, Anm.)

§ XXVI.

Das Zeichen der Erhöhung um eine Taste ist bekanntlich das sogenannte Kreuz, # oder ✕; als Erniederungszeichen aber bedient man sich des Zeichens b. Z. B. eine Note auf der g-Stelle, wenn ein Kreuz davor steht, bedeutet gis, ges aber wenn ein b davor gesetzt ist. Von daher nennt man den Ton gis auch wohl g#, g-Kreuz, und den Ton ges auch gb, g-be. (Eigentlich müsste man schreiben #g, bg, u. s. w.)

Da diese Zeichen die Note, vor der sie stehen, um eine Taste erhöhen, oder erniedern, so kann man

(§ XVIII.) durch dieses Mittel nicht allein jede kurze Taste nach Belieben, bald als Erniedering der höheren, bald als Erhöhung der tieferen langen darstellen; sondern auch lange Tasten selbst können als Versetzungen geschrieben werden, und so unter entlehnten Namen auftreten. Vergl. § XVIII.

Man hat auch doppelte Versetzungszeichen eingeführt, welche um zwei Tasten erhöhen, oder erniedern: das doppelterhöhende sogenannte spanische Kreuz, ($\times$, $\times$, $\times$ oder +++) und das doppelterniedernde grössere $\flat$, (statt dessen man jedoch meistens zwei $\flat$ von gewöhnlicher Grösse, zuweilen auch ein griechisches β , setzt), und so kann die Taste, welche sonst G heisst, als FX oder F^{+++} , d. h. Fisis oder F-Doppelkreuz, die, welche sonst D heisst, als $\text{E}\flat$, $\text{E}\flat\flat$, d. h. Eses oder E-Doppelbe, geschrieben werden, die A-Taste als $\text{H}\flat$ oder $\text{H}\flat\flat$, Heses oder Bes, u. s. w.

§ XVIII.) Vergl. Seite 36.

§ XXVII.

Das Widerrufungszeichen, $\sharp$, auch Wiederherstellungs-, oder Auflösezeichen, oder kurz Auflöser genannt, hebt die Gültigkeit eines dagewesenen Versetzungszeichens wieder auf, so dass eine Note, welche sonst, vermöge eines dagewesenen Erhöhungszeichens, z. B. gis bedeuten würde, durch ein vorangesetztes Auflösezeichen, wieder g , (g -natürlich, $\text{g}\sharp$,) bedeutet.

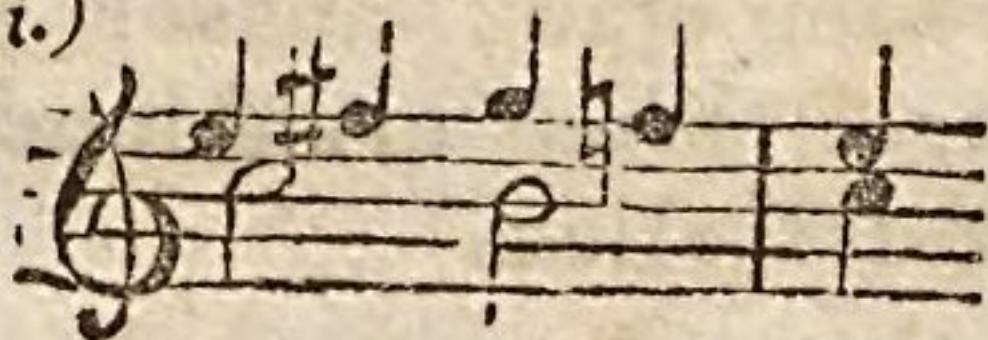
Da das Auflösezeichen, wie man sieht, bald eine Erniedering, bald eine Erhöhung widerruft, so ist es selbst, im Vergleiche gegen die widerrufene Erniedering, oder Erhöhung, bald ein erhöhendes, bald erniederndes $\sharp$, und also bald Erhöhungs-, bald Erniederungszeichen, oder noch genauer ausgedrückt,

Wiedererhöhungs-, und Wiedererniederungszeichen, und also immer gewissermasen zweideutig.

Anmerkung.

Obgleich diese Zweideutigkeit nicht grade eine wesentliche Unvollkommenheit unserer Tonschrift ist, so wäre doch zu wünschen, wir hätten lieber zwei verschiedene Zeichen: eines als Zeichen der Wiedererhöhung, und ein anderes für die Wiedererniederung. Besonders unbequem äussert sich die Zweideutigkeit des Widerrufungszeichens da, wo ein Tonstück aus einer Tonart in eine andere transponirt werden soll, weil man sich da die jeweilig vorkommenden Wiederherstellungszeichen bald als Erhöhungszeichen, bald als Erniederungszeichen, und bald als Auflösezeichen denken muss, und umgekehrt die vorkommenden $\sharp$ bald als $\sharp$, bald als $\natural$, die $\flat$ aber bald als $\flat$, bald als $\natural$. Wenn man nämlich einen Satz wie Fig. 9 i,

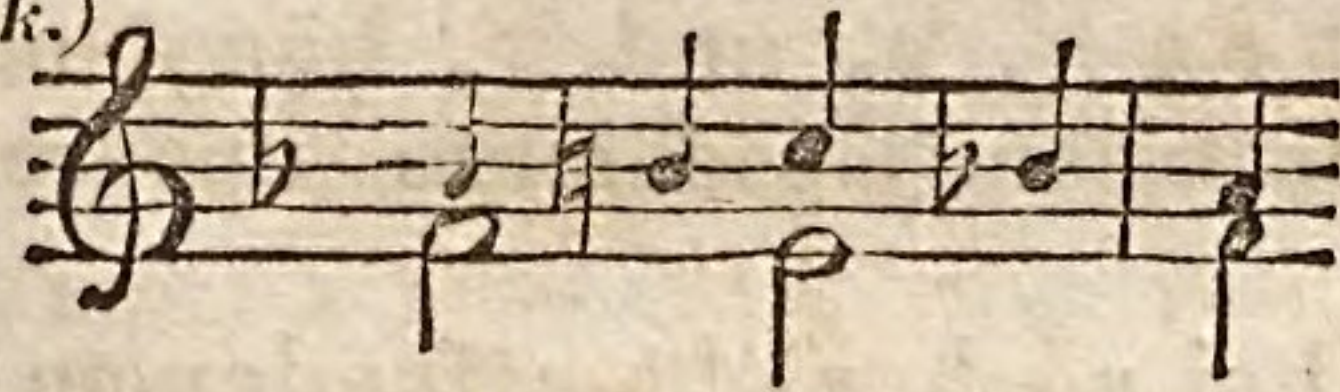
9 i.)



welcher im Ganzen aus C-dur geht, aus C ins F-dur übersetzen will, wie bei Fig. k,

k.

9 k.)



so sieht man wohl, dass man, beim zweiten Viertel, statt eines $\sharp$, ein $\natural$, beim vierten aber an die Stelle des $\natural$ ein $\flat$ setzen muss. Umgekehrt müsste man beim Uebersetzen des Beispiels aus F ins C, beim zweiten Viertel statt des $\natural$ ein $\sharp$, beim vierten aber statt des $\flat$ ein $\natural$ setzen. Beim Transponiren aus C ins G, Fig. 9 l,

l.

9 l.)



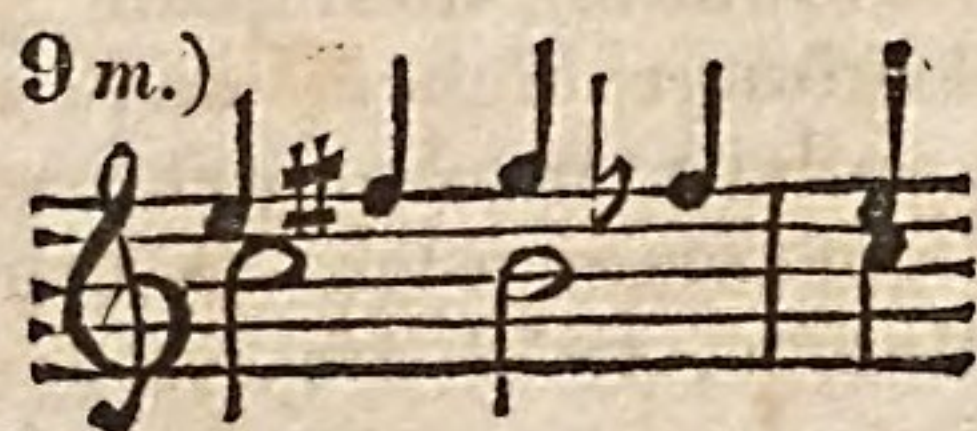
wird da, wo bei i, ein $\sharp$ stand, wieder ein $\sharp$ gesetzt, und eben so für das $\natural$ wieder ein $\natural$; — eine Zweideutigkeit, welche den Nachtheil hat, dass man wenigstens nicht immer gleich auf den ersten Blick errathen kann, ob ein vorkommendes Auflösezeichen ein erhöhendes, oder ein erniederndes sei. — Die im folgenden § erwähnte Gewohnheit älterer Tonsetzer scheint zu beweisen, dass schon diese das Unzweckmässige der hier gerügten Zweideutigkeit gefühlt haben.

i.

§ XXVIII.

Unsere älteren Tonsetzer gebrauchten das $\natural$ nur zum Widerruf des $\flat$, nicht aber auch zum Widerruf des $\sharp$, also nur als Wiedererhöhungszeichen, nicht aber auch als Wiedererniederungszeichen, und bedienten sich, zum Zeichen der Wiedererniederung, lieber des Erniederungszeichens $\flat$, nach welcher Schreibart also z. B. der obige Satz Fig. 9i aussehen würde wie bei m.

9i, m.



Diese Schreibweise setzt indessen nur an die Stelle einer geringen Zweideutigkeit eine grössere, und ist heut zu Tage wieder ganz ausser Gebrauche. Hier erwähnt man ihrer bloß erzählend, und zum Verständnisse alter Musikalien.

§ XXIX.

(§ XX.) Die Entstehungsgeschichte der chromatischen Zeichen $\flat$, $\natural$, und $\sharp$, hängt mit der, bereits im § XX erzählten Geschichte unserer Notennamen zusammen.

Als man, bei noch nicht erfundenem Notensysteme, die Töne noch durch Buchstaben schrieb, und mit dem Buchstaben B zwei verschiedene Töne bezeichnete, pflegte man, um doch irgend ein Unterscheidezeichen zu haben, das ursprüngliche oder natürliche, nicht erniederte B, das sogenannte B *durum*, durch ein, nach Art der damaligen Fraktur- oder Mönchschrift, eckig gebildetes b, (B *quadratum*, franz. *Béquarre*, *Bécarre*, auch B *quarre*, seltener B *quarré*, ital. B *quadro*, oder *Bisquadro*) zu bezeichnen, das erniederte B aber, das sogenannte B *molle*, durch ein, nach Art unserer heutigen lateinischen Lettern, also rundlicher, gestaltetes b oder *b*, das sogenannte runde B, (B *rotundum*, französisch B *rond*, italienisch B *rotondo* oder *ritondo*.)

Auch nach Einführung des Notenliniensystems wurden die beiden verschiedenen B auf einer und derselben Notenstelle vorgestellt; allein es wurde der Note jedesmal ausdrücklich beigeschrieben, ob sie das

ursprüngliche natürliche *b*, oder das erniederte *b* bedeuten solle, indem man im ersten Fall ein eckiges *b*, im zweiten Fall aber ein rundes *b* davor zeichnete.

Als demnächst auch die übrigen sogenannten chromatischen Töne in Gebrauch kamen, verfuhr man damit auf gleiche Weise: man stellte jeden erhöhten oder erniederten Ton auf eben der Notenstelle vor, welche dem natürlichen Tone angehört, z. B. den Ton *gis* durch eine Note auf der *g*-Stelle, und schrieb jedesmal davor „*gis*“, u. s. w.

Bald musste aber freilich die Unbequemlichkeit solcher Schreibweise fühlbar werden, und man dachte auf kürzere Zeichen, mittels welcher für jede beliebige Note angedeutet werden konnte, ob sie den erhöhten, den erniederten, oder den ursprünglichen, natürlichen Ton dieser Stelle bedeuten solle.

Man wählte zu diesem Ende zum Zeichen der Erniedering das runde *b*, indem man dabei ohne Zweifel von der Idee ausging, dass dieses *b*, welches man nun doch schon einmal als Zeichen des erniederten Tones *B*, also als Zeichen der Erniedering der *B*-Stelle anzusehen gewohnt war, füglich zum Zeichen der Erniedering auch jeder anderen Stelle erhoben werden könne. (Dass dadurch freilich ein neuer Missstand entsprang, indem nun ein allgemeines chromatisches Zeichen, und ein einzelner Ton einen und denselben Namen haben, nämlich beide *b* heißen, bedachte man nicht.) — Heut zu Tage pflegt man diesem erniedernnden *b* die Gestalt *b* oder *b* zu geben.

Einer ähnlichen Ideenverbindung zufolge erhob man das sogenannte eckige *b*, welches bisher den natürlichen Ton *B*, d. h. das nicht erniederte *B* (unser *h*_q) bezeichnet hatte, zum Zeichen aller sogenannten natürlichen Töne, und sohin nicht nur aller nicht erniederten, sondern auch aller nicht erhöhten. (Vergl. § XXVII.) In unserer modernen Tonschrift hat sich die Form dieses eckigen *b* in die bekannte Gestaltung *b* (vielleicht auch eine Verzerrung des Buchstabens *b*) verwandelt.

Endlich scheint auch das Erhöhungszeichen *#*, ursprünglich *B cancellatum*, ausgestrichenes, durchstrichenes, übergittertes *B* genannt, durch ähnliche Ideenverbindung entstanden, und, dem Namen zu-

LVI *Schreibung der Tonhöhen.* (§ xxxi.)

folge, ursprünglich ein wirkliches doppelt überkreuztes B gewesen zu sein, welches, zum Zeichen, dass es nicht erniedern, dass es sogar erhöhen solle, einmal, und noch einmal überkreuzt war.

§. XXX.

Man findet bekanntlich sehr häufig, entweder am Anfange eines Tonstückes, gleich nach dem Notenschlüssel, oder auch wohl mitten im Verlaufe des Stückes, ein, oder mehre Versetzungszeichen, ein für allemal vorgezeichnet. Von dieser chromatischen Vorzeichnung wird in der Lehre von den Tonarten gehandelt. (Theorie, § 141.)

D.) *Generalbassschrift.*

§ XXXI.

Ausser der bisher beschriebenen Bezeichnungsweise der Töne durch Noten, giebt es auch noch eine andere, bestehend in einem Gemengsel von Noten, Ziffern, und anderen Zeichen, welches man Generalbass nennt. Da aber diese Ziffernschrift eigentlich Kenntniss der gesamten Grammatik der Tonsetzkunst, wo nicht noch Mehres voraussetzt, so kann sie hier noch nicht erklärt werden. Im vierten Bande der Theorie wird sie ausführlich entwickelt.

Anmerkung.

Hr. Prof. Maas, in seiner Recension des I. Bandes der ersten Auflage meiner Theorie, (in der Leipz. Allg. Mus. Zeitg. 1817, S. 641.) vermisst, bei vorstehender Erklärung unserer Notenschrift, die Erwähnung ihrer Vorzüge vor der Bezeichnung der Töne bloß durch Ziffern, und dass ich nicht auch meine Stimme erhoben, um diese alte, längst als verwerflich erkannte, »deshalb vergessene, und jetzt dennoch wieder hervorgesuchte »Spielerei, schneller unterdrücken zu helfen; wie dies jeder »einsichtige Freund der Tonkunst wünschen muss.« Ich weiss die gerügte Lücke durch keine gewichtigere Autorität auszufüllen, als durch das eben abgeschriebene Urtheil. Wer übrigens eine ausführliche Entwicklung der Vorzüge unserer Notenlinien-

schrift zu lesen verlangt, findet sie in des Hrn. Maas Abhandlung in No. 6 der Leipz. allg. mus. Zeitg. von 1813. Vergl. auch *Cäcilia* VI, S. 109; VII, S. 135; VIII, S. 23, 261; IX, S. 183.

Eben so wenig schien es mir nöthig, etwas gegen die Dr. Krause'sche Notenschrift (Lpz. allg. mus. Ztung. 15. Bd. S. 497, 14. Bd. S. 117, 155) zu erwähnen, welche alle Ueberschaulichkeit der Tonhöhezeichen wieder aufheben würde, und uns nebenbei noch um alle Vorthelle unserer Zeitgeltungszeichen brächte, dagegen aber freilich unser Augenmas in Abmessung der Länge der Tonbalken ausnehmend schärfen, und selbst den gemeinen Notenschreiber zum Messkünstler machen will, oder etwa Messkünstler zu Notenschreibern. Auch hier scheint mir, es thue nicht Noth, gegen die Einführung einer Notenschrift zu eifern, deren Ideal die Walze einer Drehorgel ist.

V.) Tonunterschiede, Intervalle.

A.) Begriff.

§ XXXII.

Wir lernten bisher die Töne, ihre Namen, und die Art kennen, wie sie geschrieben werden. Es erschien uns dadurch jeder Ton für sich; nunmehr wollen wir die Töne auch in Vergleichung gegeneinander kennen, sie in Ansehung ihrer verschiedenen Tonhöhen vergleichen lernen.

Das Verhältniß zweier Klänge von gleicher Tonhöhe nennt man Einklang, *unisonus*.

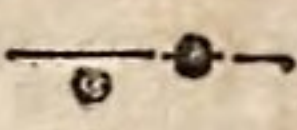
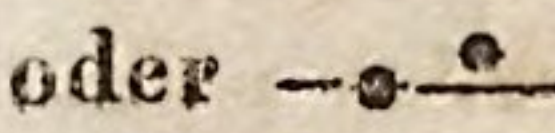
Das Verhältniß aber von zwei nicht völlig gleich hohen Tönen, der Unterschied der Höhe eines Tones gegen die Tonhöhe eines andern, die Entfernung von einem höheren zu einem tieferen, heisst Intervall, d. h. Zwischenraum, Tonunterschied, Tonentfernung. (Eine andere, nicht hierher gehörige, eigene Bedeutung des Kunstwortes Intervall lernen wir in der Lehre von Zusammenklängen kennen.)

Unsere Kunstsprache besitzt Namen für jede in unserem Tonsysteme denkbare Tonentfernung, und

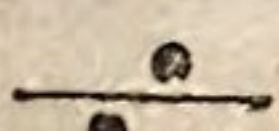
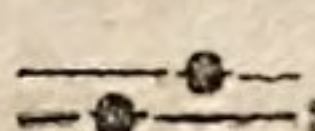
gewährt uns dadurch die Bequemlichkeit, jeden grösseren oder kleineren Unterschied zweier Tonhöhen nennen zu können.

B.) *Zählnamen der Intervalle.*

§ XXXIII.

Der Name eines jeden Intervalles hängt zunächst von der Zahl der Notenstufen ab, welche es umfasst, oder mit andern Worten: man sieht bei Benennung der Intervalle zunächst darauf, um wie viele Stellen auf den Notenlinien die beiden Töne von einander abstehen. Man nennt nämlich den Abstand von einer Stelle des Notenliniensystems bis zu der nächsthöheren oder tieferen, eine Stufe. Eine Note, die um eine Stelle höher auf den Notenlinien steht als die andere, nämlich die eine z. B. auf einer Linie, die andere über, oder unter derselben:  oder , z. B. c-d, d-e, e-f, u. s. w., heisst um eine Stufe von jener entfernt.

Von zwei Noten, deren eine solchergestalt um eine Stufe höher als die andere ist, nennt man die unterste die erste, *prima*, oder die Prime, die höhere aber die zweite, *secunda*, oder Secunde; — und auch das Intervall, der Unterschied beider Tonhöhen, wird selbst Secunde genannt.

Das Intervall von zwei Noten, deren eine um zwei Stufen, um zwei Secunden höher als die andere, wo folglich die obere, von der unteren oder ersten an gezählt, die dritte ist, kurz, das sich über drei Notenstellen erstreckende Intervall:  oder , heisst Terz, z. B. g-h, f-a, e-g, u. dergl.

Zwei Noten, welche um drei Stufen von einander entfernt sind, deren Intervall also vier Stellen umfasst: $\text{—}^{\circ}\text{—}$, oder $\text{—}^{\circ}\text{—}$, bilden eine *Quarte*, z. B. c-f, f-h, H-e, u. dergl.

Das Intervall von fünf Stellen, z. B. c-g, heisst *Quinte*, von 6: *Sexte*, von 7: *Septime*, von 8: *Octave*, von 9: *None*, von 10: *Decime*, von 11: *Undecime*, von 12: *Duodecime*, von 13: *Terzdecime*, oder *Tredecime*, von 14: *Quartdecime*, von 15: *Quintdecime*, von 16: *Sextdecime* oder *Sedecime*, von 17: *Septimedecime* oder *Septdecime*.

Es wird übrigens nur höchst selten so weit gezählt; vielmehr gebraucht man grösstentheils nur die acht ersten der obigen Benennungen. So wie wir nämlich oben die Ordnungsfolge der Buchstaben, als Namen der Notenstufen, sich von 8 zu 8 wiederholen sahen, und so wie je die achte Notenstelle wieder mit dem nämlichen Buchstaben bezeichnet wird, wie die erste (§ XVI), eben so wird häufig die *None*, weil sie die achte Stufe von der zweiten, oder die zweite von der achten, also gleichsam eine andere *Secunde*, nur nach verjüngtem Masstabe ist, auch wieder *Secunde* genannt, so die *Decime*: *Terz*, weil sie gleichsam eine, nur im Umfange einer höheren *Octave* gegriffene, verjüngte *Terz* ist; so die *Undecime*: *Quarte*, die *Quintdecime* oder *Doppeloctave*: *Octave*, die *Sedecime* wieder *Secunde*, u. s. w. wie dies nachstehend die untereinander stehenden Zahlen zeigen:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22	
23	24	25	26	27	28	29	30

u. s. w.

Die höheren Zählnamen der Intervalle sind indessen nicht gänzlich entbehrlich; denn theils bedarf man ihrer da, wo es eben darauf ankommt, bestimmt anzudeuten, in welcher Entfernung vom ersten Tone eine Terz gemeint ist; ob es z. B. eine wirkliche Terz $c-e$, oder die Decime $c-\bar{e}$ sein soll, oder gar die Septimedecime $C-\bar{e}$; — theils bedient man sich insbesondere der Benennung *None* auch in einem gewissen besonderen Falle, wovon später die Rede sein wird. § 77 folgd.

§ XXXIV.

Die Zählung der Intervalle geschieht, wie wir bisher gethan, immer von unten hinauf, und daher bedeutet z. B. der Ausdruck Terz allemal die dritte Stufe aufwärts gezählt; es wäre denn das Gegentheil ausgedrückt, durch den Beisatz „Unter-“; z. B. *E* ist die Unterterz von *G*, die Unterquinte von *H*, die Unteroctave von *c*, u. dgl.

C.) *Beinamen der Intervalle.*

§ XXXV.

Bei der vorstehenden Betrachtung der Intervalle nach ihrer Stufenzahl ist es wohl jedem Leser schon von selbst aufgefallen, dass nicht selten unter einerlei Zählnamen, Intervalle von ganz verschiedenem Umfange vorkamen: denn wir nannten z. B. das Intervall $e-f$ eben so eine Secunde wie $f-g$, indess doch jenes nur halb so gross ist, als dieses, indem dieses drei, jenes aber nur zwei Tasten umfasst.

Die Zählung der Stufen reicht also allein nicht hin, die Grösse einer Tonentfernung genau zu bestim-

men, und die Zählnamen allein genügen nicht zu deren genauer Bezeichnung; vielmehr ist es nöthig, dass wir uns nun auch noch darum umsehen, wie Intervalle von einerlei Stufenzahl doch von verschiedener Grösse sein können, und dass wir, um die Entfernung eines Tones vom anderen bestimmt zu benennen, dem Zählnamen auch noch einen näheren Unterscheidungs- oder Beinamen beifügen müssen, welcher anzeigt, ob das Intervall von der grösseren, oder von der kleineren Art sei.

Wir wollen daher die Intervalle nun auch von dieser Seite kennen, sie nicht blos, wie bisher, nach der Zahl der Stufen abzählen, sondern auch zugleich nach deren Grösse abmessen, und hiernach näher bezeichnen und benennen lernen.

1.) Kleine, und grosse Intervalle.

§ XXXVI.

Schon in der Reihe der natürlichen Töne finden sich Intervalle von einerlei Zählnamen bald in grösserem, bald in kleinerem Formate vor. Jenen geben wir natürlicherweise den Unterscheidungs- und Beinamen *Gross*, diesen aber *Klein*.

Wir finden nämlich, fürs Erste (wie schon bemerkt),

a.) zweierlei *Secunden*; oder mit anderen Worten: es erscheint, schon in der Reihe der Töne der Untertasten, der Schritt von der einen zur nebenanliegenden, bald grösser, bald kleiner, je nachdem er nämlich entweder den Raum vom Tone der einen Taste bis zu dem der nächsthöheren, beträgt z. B. e-f, — oder aber den bis zur zweitfolgenden, so dass, zwischen der tieferen, und der höheren Taste, noch Eine zwischen inne leer liegen bleibt, z. B. f-g. Jenes nennt man *kleine*, dieses aber *grosse Secunden*.

Will man die Reihe der natürlichen Töne durchgehen, so findet man die Stufe oder Secunde C-D oder c-d, u. s. w. gross, D-E ebenfalls gross, E-F klein, F-G, G-A, und A-H gross, und H-c wieder klein:

C	*	D	*	E	F	*	G	*	A	*	H	c	*	d	e	f	u. s. w.
<u>Gross</u>		<u>gross</u>		<u>kl.</u>		<u>gr.</u>		<u>gr.</u>		<u>gr.</u>		<u>kl.</u>		<u>gr.</u>			

Ausser diesen, in der Reihe der natürlichen Töne liegenden, grossen, und kleinen Secunden, lassen sich, mittels chromatischer Erhöhung, oder Erniedrigung, des einen Tones, oder beider, auch noch mehrere andere grosse, und kleine Stufen nachbilden. Z. B.

Kleine Secunden: fis-g, cis-d, gis-a, dis-e, ais-h, eis-fis, His-cis, fisis-gis; a-b, d-es, g-as, c-des, f-ges, B-ces, es-fes, as-bes.

Grosse Secunden: e-fis, H-cis, fis-gis, cis-dis, gis-ais, dis-cis, ais-his, eis-fisis; B-c, es-f, as-b, des-es, ges-as, ces-des, fes-ges, Bes-ces.

Manche nennen die grosse Stufe oder grosse Secunde auch ganze Stufe, die kleine aber halbe, weil diese, wie vorhin erwähnt, gewissermassen nur halb so gross ist als jene. Zuweilen gebraucht man in eben diesem Sinn auch die Namen ganzer, und halber Ton. Vergl. § XXXVIII bei 1.

b.) Auf gleiche Weise findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Terzen, je nachdem die zwei Tonstufen, aus welchen die Terz besteht, beide gross sind, wie bei den Terzen C-E, F-A, G-H, oder die eine gross, die andere klein, wie D-F, E-G, A-c, H-d:

			<u>kl.</u>			<u>gr.</u>				<u>kl.</u>							
C	*	D	*	E	F	*	G	*	A	*	H	c	*	d			
<u>gr.</u>				<u>kl.</u>				<u>gr.</u>				<u>kl.</u>					

Eine Terz von zwei kleinen Stufen kommt in der Reihe der natürlichen Töne nicht vor, weil in dieser

Reihe nirgend zwei kleine Tonstufen nebeneinander folgen. (Vergl. die Figur Seite 62 oben.)

(S. 62 oben.)

Ausser den obenerwähnten, in der Reihe der natürlichen Töne liegenden, kleinen, und grossen Terzen, lassen sich, mittels chromatischer Erhöhung, oder Erniedrigung, eines, oder beider Töne, noch viele andere gleich grosse nachbilden, z. B.

Kleine Terzen: fis-a, cis-e, gis-h, dis-fis, ais-cis, eis-gis, His-dis, fisis-ais; g-b, c-es, f-as B-des, es-ges, As-ces, des-fes, ges-bes

Grosse Terzen: d-fis, A-cis, e-gis, H-dis, fis-ais, cis-eis, gis-his, dis-fisis ...; B-d, es-g, As-c, des-f, ges-b, ces-es, fes-as, Bes des

c.) Eben so findet man in der Reihe der natürlichen Töne zweierlei Quartan, je nachdem nämlich unter den drei Stufen, welche die Quarte umfasst, eine kleine und zwei grosse, oder alle drei gross sind. Auch hier legen wir daher einer Quarte der ersteren Art den Namen klein bei, und nennen die andere gross. Klein sind Quartan C-F, D-G, E-A, G-c, A-d, H-e; gross ist nur die einzige Quarte F-H.

Beispiele von kleinen Quartan, welche durch chromatische Versetzungen dargestellt werden, sind: fis-h, cis-fis, Gis-cis, dis-gis, Ais-dis, eis-ais, His-eis, fisis-his; f-b, B-es, es-as, As-des, des-ges, Ges-ces, ces-fes, fes-bes

Beispiele von grossen Quartan durch chromatische Versetzungen: c-fis, G-cis, d-gis, A-dis, e-ais, H-eis, fis-his, cis-fisis; B-e, es-a, As-d, des-g, Ges-c, ces-f, fes-b, Bes-es

Häufig wird, statt kleine Quarte, der Ausdruck reine Quarte gebraucht, und statt grosse Quarte,

der Name übermässige Quarte. Wir aber finden es folgerechter, zur Unterscheidung der zwei Gattungen von Intervallen, welche in der Reihe der natürlichen Töne vorkommen, als unterscheidende Beinamen überall gleichförmig die Ausdrücke klein, und gross, zu gebrauchen, und die Beiworte übermässig, und vermindert, für die Intervalle der im folgenden § erwähnten Gattung zu versparen.

Auch wird die grosse Quarte, nicht selten falsche Quarte genannt, zuweilen auch Tritonus, Dreiton, weil sie drei grosse, sogenannte ganze Tonstufen, drei ganze Töne umfasst.

d.) Quinten finden sich ebenfalls von zweierlei Grösse, je nachdem unter den vier Tonstufen, welche die Quinte umfasst, zwei kleine und zwei grosse sind, oder drei grosse und nur eine kleine. Klein ist nur die Quinte H-f; gross sind alle übrigen,

Kleine Quinten mittels chromatischer Versezungen, sind z. B.: Fis-c, cis-g, Gis-d, dis-a, Ais-e, eis-h, His-fis, Fisis-cis . . .; e-b, A-es, d-as, G-des, e-ges, F-ces, B-fes, es-bes . . .

Grosse Quinten: H-fis, Fis-cis, cis-gis, Gis-dis, dis-ais, Ais-eis, eis-his, His-fisis . . .; B-f, es-b, As-es, des-as, Ges-des, ces-ges, Fes-ces, Bes-fes . . .

Statt der Benennung kleine Quinte, wird häufig der Name verminderte oder auch falsche Quinte gebraucht, und statt des Ausdruckes grosse, nicht selten der Name reine Quinte. Wir aber bleiben auch hier lieber den einmal angenommenen Unterscheidungsnamen treu, und gleichförmig. (Vergl. das vorstehend unter c.) Gesagte.)

Man wird übrigens hier bemerken, dass die kleine Quinte, rücksichtlich der Tastenzahl, der grossen Quarte gleich, und also in dieser Hinsicht mehrdeutig ist. Wir werden darauf zurück kommen.

e.) Kleine Sexte heisst diejenige, unter deren fünf Tonstufen zwei klein und drei gross sind. Sind

aber darunter vier gross und nur eine klein, so heisst die Sexte gross. Klein sind also, in der natürlichen Tonreihe, die Sexten E-c, A-f, H-g; grosse Sexten aber sind: C-A, D-H, F-d, G-e.

Kleine Sexten mittels chromatischer Versetzungen sind z. B.: Fis-d, cis-a, Gis-e, dis-h, Ais-fis, Eis-cis, His-gis, Fisis-dis; d-b, G-es, c-as, F-des, B-ges, Es-ces, As-fes, des-bes.

Grosse hingegen: A-fis, E-cis, H-gis, Fis-dis, cis-ais, Gis-eis, dis-his, Ais-fisis; B-g, Es-c, As-f, des-b, Ges-es, ces-as, Fes-des, Bes-ges.

f.) Auf ähnliche Art ergeben sich kleine, und grosse Septimen, je nachdem unter den sechs Tonstufen, aus welchen das Intervall besteht, sich vier grosse und zwei kleine, oder aber fünf grosse und nur eine kleine befindet. Klein sind, in der natürlichen Tonreihe, alle Septimen bis auf die beiden: C-H, und F-e.

Andere kleine Septimen mittels chromatischer Versetzungen sind z. B.: Fis-e, cis-h, Gis-fis, Dis-cis, Ais-gis, Eis-dis, His-ais, Fisis-eis; c-b, F-es, B-as, Es-des, As-ges, Des-ces, Ges-fes, ces-bes. Grosse aber: G-fis, D-cis, A-gis, E-dis, H-ais, Fis-eis, cis-his, Gis-fisis; B-a, Es-d, As-g, Des-c, Ges-f, ces-b, Fes-es, Bes-as.

g.) Die Octave ist in der Reihe der natürlichen Töne überall nur nach einerlei Mass, oder, wie man es nennt, nur als reine Octave zu finden, nirgend eine, welche grösser wäre als die andere. Es kann daher von kleiner, und grosser Octave keine Rede sein. — Eben so wenig auch von grosser, oder kleiner Prime.

h.) Kleine, und grosse Nonen, Decimen, Undezimen u. s. w. sind Wiederholungen der kleinen, und grossen Secunden, Terzen, Quarten, u. s. w.

2.) Verminderte, und übermässige Intervalle.

§ XXXVII.

Wir haben gesehen, dass, schon in der Reihe der natürlichen Töne, Intervalle von einerlei Zählnamen, und doch von zweierlei Grösse, vorkommen. Der Unterschied zwischen grossen, und kleinen Intervallen, betrug überall eine Taste. Noch grössere Unterschiede finden sich dort nicht; wohl aber kann man solche durch Hilfe chromatischer Versetzung, wenigstens des einen der beiden Töne, darstellen, z. B. eine Secunde f-gis, welche grösser ist als diejenigen, welche wir bis jezt unter dem Namen von grossen kennen gelernt, — eine Terz dis-f, welche noch kleiner ist als eine kleine, u. dgl.

Intervalle, welche noch um eine Taste grösser, oder kleiner sind, als sie in der Reihe der natürlichen Töne zu finden sind, also noch um eine Taste grösser als gross, oder kleiner als klein, nennt man übermässige, und verminderte. (Vergl. Anm. zu § XVII N.^r 11.)

§ XXXVIII.

Hiernach heisst

1.) Das Verhältniss zweier Töne, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, deren einer aber um eine Taste höher ist als der andere, z. B.: g-gis, as-a, u. dgl. übermässige Prime, weil der Unterschied der Tonhöhe beider um eine Taste grösser ist, als er sich in der Reihe der natürlichen Töne bei Primen findet. (Dort ist nämlich zwischen zwei Tönen, welche beide auf einer und derselben Notenstelle stehen, gar kein Unterschied; c und cis aber sind um eine Taste verschieden, und

demnach um eine Taste mehr als, in der Reihe der natürlichen Töne, der Unterschied zweier auf einer und derselben Stelle wohnenden Töne betragen kann).

Die übermässige Prime ist also, rücksichtlich der Tastenzahl, der kleinen Secunde (oder kleinen, sogenannten halben, Tonstufe § XXXVI, 1) gleich, (§ XXXVI.) und daher wieder mehrdeutig. Denn die übermässige Prime, z. B. g-gis, besteht, grade wie die kleine Secunde, g-as, aus zwei Tönen zweier unmittelbar neben einander liegenden Tasten, und beide sehen einander auf dem Claviere vollkommen ähnlich.

Sie sind aber beide doch auch wesentlich verschieden. Denn zwei Töne, welche gegen einander eine übermässige Prime ausmachen, stehen beide auf einer und derselben Stelle und sind nur durch ein chromatisches Zeichen verschieden; beide erhalten ihre Benennung von einem und demselben Buchstaben; nur wird der eine vom anderen durch eine chromatische Anhängsylbe is oder es ausgezeichnet; z. B. Ges-G, G-Gis. — Dies alles ist anders bei der kleinen Secunde: dort steht jeder der zwei Töne auf einer anderen Notenstelle, und jeder wird durch einen anderen Buchstaben bezeichnet, z. B. Fis-G, G-As, u. s. w. (Ja, wenn man in Anschlag bringt, dass z. B. der Ton Gis eigentlich nicht ganz so hoch ist oder sein sollte als As (§ XIX), so erscheint, aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, das Intervall G-gis eigentlich nicht ganz eben so gross als G-As.) (§ XIX.)

Von der zuerst erwähnten grossen Aehnlichkeit der kleinen Secunde und der übermässigen Prime kommt es wohl, dass man die übermässige Prime eben so wie die kleine Secunde einen halben Ton (§ XXXVI) zu nennen pflegt; — und auf die zuletzt (§ XXXVI.) erwähnte Verschiedenheit gründet es sich, dass man, zu näherer Unterscheidung, die kleine Secunde grossen halben Ton nennt, die übermässige Prime aber kleinen halben. (Freilich ein etwas wunderlicher, und jedenfalls unklarer Sprachgebrauch.)

Oft wird die übermässige Prime auch chromatisches Intervall (vergl. Anm. z. § XVII, Nr. 10,) genannt; (weil die zwei Töne nur um so viel von einander verschieden sind, als ein chromatisches Ver- (§ XVII, Anm.)

setzungs-Zeichen ausmacht,) oder auch chromatischer halber, oder Semiton (S. die besagte Anmerk.), und in dessen Gegensatze heisst die kleine Secunde oder der grosse halbe Ton auch diatonischer halber Ton.

Wir wollen, statt all dieser besonderen Benennungen, uns überall lieber der Namen: übermässige Prime, und kleine Secunde, bedienen; wodurch auf einmal die wunderliche Unterscheidung von grossen halben, und kleinen halben, — von diatonischen halben, und chromatischen halben Tönen, erspart wird.

(§ XXXVI.) Eben so sollte man auch den Ausdruck halbe Stufe (§ XXXVI, bei a) vermeiden, indem man darunter bald übermässige Primen (chromatische oder kleine halbe Töne), bald auch kleine Secunden (diatonische oder grosse halbe Töne) versteht, wodurch ebenfalls leicht Begriffverwirrung entsteht, welche wieder nur sehr mühsam, durch die Anhängsel grosse halbe, und kleine halbe Stufe, vermieden wird.

(§ XXII.) Im Gegensatze der übermässigen Prime, wird die nicht übermässige, der wirkliche Einklang (§ XXII), gewöhnlich reine Prime genannt.

(§ XIX.) 2.) Eine Secunde heisst vermindert, wenn sie noch um eine Taste enger ist als eine kleine, z. B. gis-as, dis-es, ais-b, eis-f, His-c, fisis-g, cisis-d; cis-des, fis-ges, H-ces, e-fes, a-bes, d-eses, g-ases. Sie ist daher, so zu sagen, ein enharmonisches Intervall, oder, mit anderen Worten, sie ist das Verhältniss zweier enharmonisch parallelen Töne (§ XIX) und darum an sich selbst ein mehrdeutiges Intervall (§ XXI), indem es auf dem Claviere aussieht wie eine reine Prime.

Die übermässige Secunde ist noch um eine Taste weiter als die grosse, z. B. B-cis, f-gis, c-dis, g-ais, d-eis, a-his, e-fisis, H-cisis; es-fis, as-h, des-e, ges-a, ces-d, fes-g, Bes-c, eses-f.

3.) Verminderte Terzen sind z. B. cis-es, fis-as, H-des, e-ges, A-ces, d-fes, g-bes; gis-b, dis-f, Ais-c, eis-g, His-d, fisis-a, cisis-e, gisis-h. Den Tasten nach, ist die verminderte Terz, einer grossen Secunde, z. B. Cis-Dis oder Des-Es, ganz gleich.

Uebermässige Terzen sind z. B. es-gis, B-dis, f-ais, c-eis, g-his, d-fisis, A-cisis, e-gisis; As-cis, des-fis, ges-h, ces-e, fes-a, Bes-d, eses-g.

4.) Verminderte Quartan d. h. noch kleiner als klein, sind z. B. Dis-G, E-As, His-e, c-fes, Fisis-H, F-H $\flat\flat$, u. s. w.

Uebermässige Quartan in unserm Sinne des Wortes, d. h. noch um eine Stufe weiter als die grosse, sind z. B. f-his, fes-h, c-fisis, Heses-e, Es-Ais, u. s. w. — Dass der Name übermässige Quarte bei manchen Tonmeistern etwas Anderes bedeutet, haben wir schon S. 63 bemerkt.

5.) Verminderte Quinten in unserm Sinne, d. h. noch um eine Stufe enger als die kleine, sind z. B. His-f, H-fes, Fisis-c, E-H $\flat\flat$, u. s. w. Auch hier erinnern wir uns von S. 64, dass manche Musiker unter dem Namen verminderte Quinte etwas Anderes verstehen.

Uebermässige Quinten sind z. B. C-Gis, G-dis, As-e, e-his, Fes-c, H-fisis, H $\flat\flat$ -f, u. s. w.

6.) Verminderte Sexten sind z. B. H-ges, Ais-f, Eis-c, E-ces, Fisis-d, D-Bes, Fis-des, u. a. m.

Uebermässige Sexten: Es-cis, Ges-c, F-dis, G-cis, ces-a, H $\flat\flat$ -g, E-cisis, As-fis, u. a. m.

7.) Verminderte Septimen sind z. B. H-as, Gis-f, Cis-B, His-a, G-fes, Fisis-e, F-eses, Fis-es, u. s. w.

Uebermässige Septimen: Fes-c, c-his, G-fisis, Escs-d, As-gis, u. s. w.

8.) Auch die Octave, welche wir in der Reihe der natürlichen Töne nur von einerlei Grösse, nur rein gefunden (S. 63), kann, durch chromatische Versetzung, kleiner, und grösser dargestellt werden, als sie sich in der Reihe der natürlichen Töne findet. In jenem Falle kommt ihr der Name verminderte, in diesem aber übermässige Octave zu.

Verminderte Octaven sind z. B. E-es, Dis-d, F-fes, His-h, Cisis-cis, Es-eses, u. dgl.

Übermässige Octaven: Es-e, B-h, D-dis, Fes-f, H-his, Cis-cisis, Eses-es, u. s. w.

Im Gegensatze der verminderten, und übermässigen Octave, wird die, welche weder vermindert noch übermässig ist, wie schon gesagt, reine Octave genannt.

9.) Verminderte, und übermässige Nonen, Decimen, u. s. w. sind nur Wiederholungen von dergleichen Secunden, Terzen, u. s. w., um eine Octave vergrössert.

3.) Doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle.

§ XXXIX.

Auch doppeltverminderte, und doppeltübermässige Intervalle lassen sich denken, z. B. eine doppelt-übermässige Secunde: ges-ais, eine doppelt-übermässige Octave: Ges-gis, B-his, eine doppeltverminderte: Gis-ges, His-h, u. dgl.

Ja, auch mehr als doppelt verminderte, und eben so übermässige Intervalle sind nicht undenkbar.

D.) Zeichen für die verschiedenen Tonentfernungen.

§ XL.

Um die verschiedenen Tonentfernungen durch kurze Zeichen vorzustellen, bedient man sich füglich unserer gewöhnlichen Ziffern, so dass, z. B. die Ziffer 2 das Intervall der Secunde vorstellt, die Ziffer 3 eine Terz, 4 die Quarte, u. s. w. Insbesondere wollen wir die kleinen Intervalle durch einen Punct vor der Ziffer anzeigen, die grossen aber durch einen Punkt nach derselben, die verminderten durch zwei Punkte vor, — die übermässigen durch zwei solche nach der Ziffer.

Diesemnach bedeutet z. B.

		das Zeichen	·6	eine kleine Sexte,
—	—		6·	eine grosse,
—	—		··6	eine verminderte,
—	—		6··	eine übermässige.

E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§ XLI.

Wirft man einen Blick auf die sämtlichen bisher aufgezählten Intervalle, so bemerkt man, dass alle, ohne Ausnahme, mehrdeutig sind. Wir haben auf diese Mehrdeutigkeit bei einigen schon im Voraus aufmerksam gemacht, z. B. bei der kleinen Quinte, bei der übermässigen Prime, und bei der verminderten Secunde. Aber auch alle übrigen sind es.

Es treffen nämlich in Ansehung der Tastenzahl zusammen

1.) Grosse Intervalle mit anderen kleinen. Dies ist der Fall in Ansehung der grossen Quarte und kleinen Quinte; z. B. F-H und H-f; Gis-d und d-gis, und dgl.

2.) Grosse Intervalle mit anderen verminderten, nämlich

a.) die grosse Secunde mit der verminderten Terz, z. B. H-cis und H-des, c-d und His-d, u. s. w.

b.) die grosse Terz mit der verminderten Quarte, z. B. c-e und c-fes oder His-e;

c.) die 5 mit der 6; z. B. E-H und E-ces; c-g und His-g;

d.) die 6 mit der 7; z. B. A-fis und A-ges, B-g und Ais-g;

e.) die 7 mit der 8; z. B. C-H und C-ces; B-a und Ais-a.

3.) Kleine Intervalle mit andern übermässigen

a.) die 2 mit 1,

b.) — 3 — 2,

c.) — 4 — 3,

d.) — 6 — 5,

e.) — 7 — 6.

Auf gleiche Weise kann man finden, dass auch verminderte Intervalle mit übermässigen zusammentreffen, und umgekehrt; z. B. 4 und 6; F-His und Eis-c, u. dgl.

Mindergeübte mögen nun alle Intervalle auch aus diesem Gesichtspuncte für sich selber noch einmal durchgehen, und sich etwa eine Tabelle folgender Art darüber aufsetzen:

«Zwei Töne, die auf einer und derselben Taste liegen, können sein: reiner Einklang, z. B. c-e, oder verminderte Secunde, z. B. e-fes.

«Zwei Töne, die auf zwei unmittelbar neben einander liegenden Tasten wohnen, können sein: übermässige Prime, oder kleine Secunde, oder auch doppelt verminderte Terz, z. B. e-eis, e-f, eis-ges, u. s. w.

«Zwei Töne, wo eine Taste zwischen liegt, können sein: entweder 2, z. B., e-fis, oder 3, e-ges, u. s. w.

«Zwei Töne, zwischen denen zwei Tasten liegen, können sein:
u. s. w. u. s. w.»

F.) *Umkehrung der Intervalle.*

§ XLII.

Wenn man, von zwei verschiedenen Tönen, den tiefsten um eine Octave, oder um eine Doppeloctave u. s. w. erhöht, so dass er höher wird als der andere welcher zuvor der höhere war, oder, was auf Dasselbe heraus kommt, wenn man den höheren Ton octavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andere, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das Unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, hier bei *J*



vorgestellten, Intervalls um eine Octave höher verlegt, wie bei *K*, oder, wie bei *L*, den höheren um acht Töne tiefer, (welches letztere in dieser Hinsicht Dasselbe ist, indem es auf Eins herauskommt, ob man den tiefen Ton über den höheren erhebt, oder den höheren unter jenen hinabrückt, indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehen kommt,) so nennt man dies Verfahren *Umkehrung* oder *Verkehrung* des Intervalls.

Vorstehende Fig. *K* ist also die Umkehrung von *J*, oder, was Dasselbe ist, *J* die Umkehrung von *K*. Denn wenn man Fig. *K* wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die Lage *J* heraus. Die zwei verschiedenen Lagen sind demnach, rückwärts wie vorwärts, wechselseitige Umkehrungen von einander.

§ XLIII.

Da die Wesenheit einer Umkehrung darin besteht, dass von zwei verschiedenen Tönen der tiefere über den höheren versetzt wird, oder umgekehrt, so folgt daraus:

1.) dass der Einklang, *unisonus*, die reine Prime, sich gar nicht umkehren lässt, weil man von zwei Tönen, deren keiner höher ist als der andere, auch nicht den höheren unter den tieferen setzen kann.

2.) Es folgt zweitens daraus, dass man, um zwei Töne umzukehren, welche weiter als eine verminderte Octave von einander entfernt sind, den oberen um zwei, oder mehr Octaven erniedern, oder den tieferen um ebensoviel erhöhen, oder aber beide zugleich um eine oder mehr Octaven gegen einander versetzen muss. Denn wenn man, um etwa



eine None, z. B. $\bar{c}-\bar{f}$, umzukehren, Fig. *i*, nur den unteren Ton $\bar{c}$ um eine Octave erhöhen wollte, wie bei *k*, so wäre das Intervall $\bar{c}-\bar{f}$ nur erst in $\bar{\bar{c}}-\bar{f}$ verwandelt, wo aber immer noch das $\bar{\bar{c}}$ tiefer als das $\bar{f}$, folglich noch keine Umkehrung vorhanden wäre. Eine Umkehrung erscheint erst, wenn man das $\bar{c}$ um zwei Octaven erhöht, $\bar{\bar{f}}-\bar{\bar{c}}$, Fig. *l*. Eben so ist Fig. *i* durch die Versetzung *kk* noch nicht umgekehrt, wohl aber bei *ll* oder *m*.

Eben so kann auch die reine Octave Fig. *i*, bei *k* und *kk* nicht, sondern bei *l* und *ll* umgekehrt genannt werden:



und auch die übermässige Octave Fig. *i* ist bei *k* und *kk* nicht umgekehrt, sondern erst bei *l*, *ll* und *m*.



§ XLIV.

Man bemerkt leicht, dass, bei jeder Umkehrung, die Tonentfernungen nicht dieselben bleiben. Die zwei Töne, welche auf Seite 73 bei *I* um eine Secunde entfernt waren, stehen, wenn sie, wie bei *K* oder *L*, gegeneinander verkehrt werden, um eine Septime von einander ab; oder, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: aus der Secunde wurde durch die Umkehrung eine Septime. Eben so wird die Terz zur Sexte, z. B. *c-e* wird *e-c̄*, oder *E-c*; und die Quarte wird Quinte; *c-f*: *f-c̄*, oder *F-c*; (weshalb denn auch Manche die Secunde, die Terz und die Quarte Stammintervalle, die übrigen aber abstammende oder abgeleitete Intervalle nennen). Und da, wie wir eben gesehen, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts gilt, so folgt daraus, dass die 7 umgekehrt sich in eine 2, die 6 in eine 3, und die 3 in eine 4 verwandelt; z. B. *d-c̄* wird *c-d*, oder *c̄-d̄*; *e-c̄* wird *c-e*, oder *c̄-c̄*; *f-c̄* wird *c-f*, oder *c̄-f̄*. (Man könnte daher eben so gut die 7, 6 und 3 Stammintervalle nennen, und die 2, 3 und 4 als von jenen abgeleitet ansehen).

Eine Uebersicht obiger Verwandlungen und Abstammungen gewährt nachstehende Tabelle;

Die 2	wird zur	7,
— 3	—	6,
— 4	—	5,
— 5	—	4,
— 6	—	3,
— 7	—	2;

oder:

2, 3, 4, 5, 6, 7.
7, 6, 5, 4, 3, 2.

wo den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höheren; indem bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist.

Nur die reine Octave giebt in der Umkehrung kein anderes Intervall, sondern wieder eine reine Octave, also nur wieder dasselbe Intervall in einer höheren oder tieferen Lage.

Auch geben alle Intervalle, welche grösser sind als eine reine Octave, z. B. die Decime, die None u. s. w. und selbst auch die übermässige Octave, ebenfalls keine eigenen Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Terz, die Secunde, die übermässige Prime, u. s. w.

§ XLV.

Was wir im vorstehenden § von den Zählnamen der Intervalle bemerkten, gilt, aus gleichen Gründen, auch von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen klein, wird eines mit dem Beinamen gross, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermässige, aus übermässigen verminderte:

2 — 7	—	2	2 — 7	—	2
3 — 6	—	3	3 — 6	—	3
4 — 5	—	4	4 — 5	—	4
5 — 4	—	5	5 — 4	—	5
6 — 3	—	6	6 — 3	—	6
7 — 2	—	7	7 — 2	—	7
			8 — 1	—	8

oder

·2, ·3, ·4, ·5, ·6, ·7.
7·, 6·, 5·, 4·, 3·, 2·.

und

··2, ··3, ··4, ··5, ··6, ··7.
7··, 6··, 5··, 4··, 3··, 2··.

d. h. die kleine Secunde wird grosse Septime, die grosse Septime aber kleine Secunde. Die kleine Septime wird grosse Secunde, die grosse Secunde aber kleine Septime. Und eben so wird die ··2 zur 7··, die 7·· aber wird ··2. Die ··3 wird 1··, und diese wird ··8, u. s. w.

Auf gleiche Weise werden, wie leicht zu sehen, aus doppeltverminderten Intervallen, doppeltübermässige, und diese zu doppeltverminderten, u. s. w.

Zur Uebung könnte es nützlich sein, die verschiedenen Umkehrungen der Intervalle etwa folgendermassen zu durchgehen:

Die Prime, und zwar

die reine Prime ist keiner Umkehrung unterworfen.

Die übermässige Prime, z. B. c-cis, wird zur verminderten Octave: Cis-c, oder cis-c̄.

Die Secunde wird durch Umkehrung zur Septime, und zwar:

Die verminderte Secunde zur übermässigen Septime;

z. B. H-cis wird Cis-H, oder ces-h.-Fis-ges wird.....

Die kleine Secunde wird 7·; z. B. G-As wird As-g. u. dgl.

Die grosse Secunde wird..... u. s. w.

Die übermässige Secunde wird..... u. s. w.

Die Terz wird . . . u. s. w. und zwar . . . u. s. w. u. s. w.

G.) Uebersicht der Intervalle.

§ XLVI.

Bei der bisherigen Durchforschung sämtlicher Intervalle haben wir gefunden:

Dass Quinte, Sexte und Septime Umkehrungen von Quarten, Terzen und Secunden sind.

Dass die Octave, None, Decime u. s. w. nur Wiederholungen sind der Prime, Secunde, Terz u. s. w.

Dass, schon in der Reihe der natürlichen Töne, jedes Intervall, die Prime und Octave ausgenommen, sich von zweierlei Grösse vorfindet, und dass der Unterschied zwischen grossen und kleinen Intervallen in Einer Taste mehr oder weniger besteht.

Dass ein Intervall, welches noch um eine Taste kleiner, oder grösser ist, als es sich in der Reihe der natürlichen Töne vorfindet, vermindert, oder übermässig heisst; was etwa noch grösser als übermässig ist: doppelt übermässig, und was noch kleiner wäre als vermindert: doppelt vermindert; u. s. w.

Dass endlich die grossen Intervalle in der Umkehrung kleine, die kleinen grosse werden, die verminderten übermässige, und diese verminderte; die doppeltübermässigen doppeltverminderte, und umgekehrt.

Diese Betrachtung erleichtert sehr das Erkennen der so vielfältig verschiedenen Intervalle. Denn kennt man nur einmal die Reihe der natürlichen Töne, so ist nichts leichter als, grosse und kleine Secunden, Terzen, und Quarten, von einander zu unterscheiden, und, durch Vergleichung mit diesen, auch sogleich alle übrigen Intervalle zu erkennen: nämlich die grossen und kleinen Septimen, Sexten und Quinten, als umgekehrte kleine, und grosse Secunden, Quarten, Terzen; und alle übermässigen Intervalle daran, dass sie eine Taste grösser sind als die grossen, alle verminderten daran, dass sie noch kleiner sind als die kleinen. Auf ähnlichem Wege erkennt man die doppeltverminderten, und die doppeltübermässigen, wenn je solche vorkommen.

Diese Uebersicht erspart also nicht allein dem Gedächtnisse eine tödtende Ermüdung; sie gewährt auch,

statt bloß auswendig gelernter Kenntniss, eine klare Anschauung des Verhältnisses.

Immer wird es aber für den Anfänger eine ganz erspriessliche Uebung sein, wenn er, um sich im Erkennen der Intervalle zu üben, sich die Mühe nimmt, alle Arten von Intervallen, auf allen möglichen Tonstufen, für sich selbst in Noten zu schreiben, und auf dem Claviere zu spielen. Insbesondere wird es auch gut sein, beim erwähnten Schreiben, sich nicht nur, abwechselnd, bald dieses, bald jenes Notenschlüssels zu bedienen, sondern die Intervalle auch mitunter nicht bloß auf Ein und dasselbe Liniensystem, sondern auch auf zwei, oder mehre zu schreiben. Z. B.:

Fig. 10: Der Ton $\bar{g}is$ ist die übermässige Quinte von $\bar{c}$; 10 $\bar{c}$ ist kleine Sexte von $\bar{g}is$, und grosse Terz (grosse Decime) von $\bar{c}$; $\bar{g}is$ ist kleine Untersexta von $\bar{c}$; $\bar{c}$ ist grosse Unterterz (Unterdezime) von $\bar{e}$ — Oder: Fig. 11: $\bar{c}$ ist die kleine Quinte 11 von fis ; $\bar{e}s$ ist verminderte Septime von fis , und kleine Terz von $\bar{c}$; $\bar{a}$ ist kleine Terz (oder Dezime) von fis , grosse Sexte von $\bar{c}$, grosse Quarte von $\bar{e}s$, — fis ist kleine Unterquinte von $\bar{c}$, verminderte Unterseptime von $\bar{e}s$, kleine Unterterz (Unterdecime) von $\bar{a}$; — $\bar{c}$ ist kleine Unterterz von $\bar{e}s$, ... u. s. w.

Anmerkung.

Die Tongelehrten haben viel darüber gestritten, wie viele Intervalle es eigentlich gebe. Der Eine nimmt deren 32 an, Andere lehren, es gebe nur 33, 24, oder gar nur 18, und erklären die übrigen für «bloß chimärische, bloß papierne Intervalle.» — Das kommt mir aber ganz wunderlich vor, und dünkt mich ein sonderbarer, inhaltloser Streit!

Wie viele verschiedenen Grade von Entfernung eines Tones vom andern, an sich, und nach der Beschaffenheit unseres Notensystemes, denkbar sind, haben wir so eben gesehen; darüber kann also auch der Streit nicht sein, eben so wenig, als in der Mathematik Streit sein kann über die Frage: wie viele verschiedene Grössen es gebe! —

So meinen's denn auch die streitenden Theile eigentlich nicht; sie drehen sich im Grunde nur um die Frage: welche Intervalle kommen in der Musik wirklich vor? Diese Frage

kümmert aber uns wenigstens hier gar nicht, wo es uns nur um eine Nomenclatur zu thun ist, welche uns einen bestimmt bezeichnenden Namen für jede denkbare Art von Tonentfernung gewährt, diese komme nun häufig, oder selten, oder gar niemals vor; ungefähr eben so, wie man jeden, sowohl besuchten, als unzugänglichen Punkt der Erdoberfläche, nach Graden der Länge und Breite bezeichnet. Wem fällt es nun aber dabei ein, darüber zu streiten, wie viele Grade von Polhöhe es gebe? ob es z. B. wirklich einen 89sten Grad gebe? und diesen 89sten Grad etwa eine chimärische, blös papierne Polhöhe zu nennen, weil er es für unmöglich hält, dass sie jemals von einem Sterblichen werde betreten werden?

Drittes Vorkapitel.

Rhythmik. — Zeitmas.

1.) *Begriff von Rhythmus und Takt.*

§ XLVII.

Die Tonkunst macht, nebst dem Verbinden verschiedener Töne, auch noch von etwas Anderem Gebrauch, was zwar nicht nothwendig zu ihrer Wesenheit gehört, doch ihren Reiz sehr zu erhöhen vermag. Es ist dies der Rhythmus oder die Taktmässigkeit, und besteht darin, dass die Zeiten, in welchen die Töne und Tonverbindungen erklingen, genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und die solchergestalt gemessenen Zeiten zugleich rücksichtlich ihres inneren Gewichtes, genau gegen einander abgewägt und symmetrisch accentuirt werden.

Ich nenne den Rhythmus zur Wesenheit der Musik nicht nothwendig gehörend; denn in der That ist nicht alle Musik rhythmisch oder taktmässig. Hören wir z. B. den gewöhnlichen Choralgesang der Kirchengemeinden: da wird die längere oder kürzere Dauer

der Töne gar nicht taktmässig gegen einander abgemessen, sondern jeder Ton willkürlich, ungefähr einer so lang wie der andere, gehalten, und höchstens zuweilen dieser oder jener, je nach dem grösseren oder geringeren, auf die Silbe des Textes zu legenden Gewichte, mehr oder weniger betont. Allein dies ist noch keine Taktmässigkeit, kein Rhythmus; es findet dabei keine solche Abmessung und Abwägung der Zeiten Statt, wie wir sie bei der rhythmischen Musik kennen lernen; man kann keinen Takt dazu schlagen.

Findet hingegen bei einem Tonstück eine symmetrisch abgemessene Eintheilung der Zeiten Statt, d. h. wird die Zeit in ganz gleiche Abschnitte, und diese hinwiederum in gleiche Theile getheilt, zerfallen letztere ferner in gleiche kleinere Quoten u. s. w. und wird die Dauer der Töne, nach solchen Zeiteintheilungen genau gegen einander abgemessen, so dass ein Abschnitt immer als symmetrisch geordnete Gruppe mehrer Zeittheile, und diese zusammen als kleinere untergeordnete Gruppen noch kleinerer Theile erscheinen, und wird unter allen diesen Zeitgruppen auch das Zeitgewicht symmetrisch vertheilt — dann ist es taktmässige, rhythmische Musik, welche sich zur un-rhythmischen verhält, wie Verse gegen ungebundene Rede; und diese ist heut zu Tage die bei weitem gebräuchlichste.

Ihre Wesenheit liegt demnach in einem genauen Ebenmas hinsichtlich der Dauer und des Gewichtes der Töne, welche Symmetrie durch den Namen Rhythmus, Zeitmas, auch wohl Takt oder Metrum bezeichnet wird.

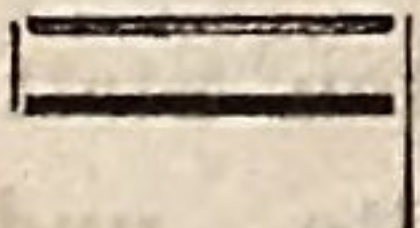
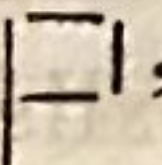
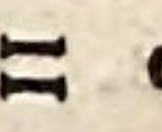
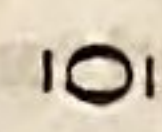
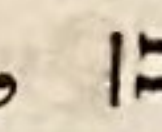
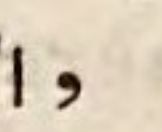
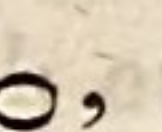
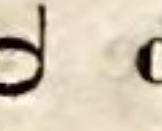
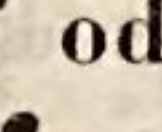
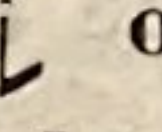
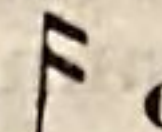
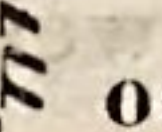
Die Lehre vom Rhythmus nennt man Rhythmik, auch wohl Rhythmopöie, oder auch Metrik.

II.) Notirung der Zeitdauer.

A.) Geltung der Noten und Pausen.

§ XLVIII.

Wie lang oder kurz ein Ton dauern soll, wird in der Notenschrift bekanntlich zunächst durch verschiedene Gestaltungen der Noten angezeigt, und zwar, (um die in den ältesten Zeiten üblich gewesenen und heut zu Tage gar nicht mehr vorkommenden nicht mit zu erwähnen) durch folgende Notengestalten:

- a.) , genannt *Maxima*, Grösste;
- b.) , *Longa*, Lange;
- c.)  oder , ,  *Brevis*, Kurze, viereckige;
- d.) , *Semibrevis*, halbe Kurze;
- e.) , *Minima*, Kleinste,
- f.) , *Semiminima*, halbe Kleinste;
- g.) , *Fusa* oder *Unca*, Gestrichene oder hakenförmig Gekrümmte;
- h.) , *Semifusa* oder *Bis unca*, halbe Gestrichene, Zweimalgestrichene, Zweimalgekrümmte, zweihakige;
- i.) , *Subsemifusa*, oder *Ter unca*, Dreimalgestrichene, Dreimalgekrümmte, Dreihakige, u. s. w.

Jede vorhergehende bedeutet, wie zum Theile schon die obigen Namen errathen lassen, immer eine doppelt so lange Zeitdauer als die folgende. Jede folgende gilt halb so lange Zeit als die vorhergehende, wie dieses die, von *Logier* entlehnte räumliche Darstellung Fig. 12 anschaulich macht.

Eben daher ist auch die, den meisten Lesern vermuthlich bekanntere, modernere teutsche Benennungsart entstanden. Man nimmt nämlich die *semibrevis*, ○, als Einheit an, und legt ihr den Namen ganze Note bei. Die *minima*, ρ, weil sie halb so viel gilt als jene, wird halbe Note genannt; die *semiminima*, ♩, die halb so viel gilt als die sogenannte Halbe, heisst ebendarum: Viertelnote, und so fort: ♪, Achtel-, ♫, Sechzehntelnoten, u. s. w. Diejenigen Notengestalten aber, welche grösser sind als die *semibrevis*, (deren Bedeutungen auch überdies von Zeit zu Zeit gewechselt haben) werden heut zu Tage nur noch sehr selten gebraucht. Ebendarum sind für dieselben auch keine moderne Namen eingeführt, und man muss sie, wenn sie ja irgendwo vorkommen, wohl noch mit ihren ursprünglichen Namen: *brevis*, *longa*, und *maxima* nennen, oder etwa: doppelte, vierfache, achtfache Note. *)

*) Es ist vielleicht nicht unnützlich, auch die italienischen und französischen Benennungen der Notengestaltungen hier zu erwähnen, wobei jedoch insbesondere zu erinnern, dass die Bedeutung dieser italienischen und französischen Kunstnamen grossentheils sehr schwankend und unbestimmt ist, indem sowohl die Italiener als die Franzosen darüber selbst nicht einig sind, obgleich letztere wenigstens, ungefähr seit der Zeit der Revolution, eine etwas bestimmtere Terminologie angenommen und ziemlich festgehalten haben.

⌚ Die *Maxima* im Italienischen *Massima*, im Französischen *Maxime*;

⌚ Die *Longa*, ital. *Lunga*, franz. *Longue*;

□ oder |○| Die *Brevis*, ital. *Breve*, franz. *Brève* oder *Carrée*;

○ Die *Semibrevis*, ital. *Semibreve*, franz. *Sémibrève* oder *Demibrève*, auch *Ronde*; — heut zu Tage *Blanche*;

○ Die *Minima*, ital. *Minima*, franz. vormals *Minime* oder *Blanche*, jetzt *Demi-Blanche*;

♪ Die *Semiminima*, bei den italienischen Theoretikern und Schriftstellern *Semi-Minima*, — bei ausübenden Musikern gebräuchlicher *un Quarto*, — franz. vormals *Demi-Minime*, jetzt *Noire*;



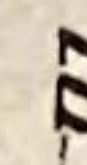
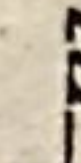
Durchaus unrichtig pflegen übrigens die Musiker allgemein zu lehren: die *brevis* gelte zwei Takte, die *longa* vier Takte, die *semibrevis* einen Takt, die *minima* einen halben: denn dies alles passet, wie wir alsbald finden werden, nur auf gewisse Taktarten, auf alle übrigen aber nicht. (§ LVI, LVIII.) Indessen hat doch auch selbst Sulzer jene grobe Unrichtigkeit in seiner Theorie der schönen Künste im Art. Noten aufgenommen: Die *minima* gilt eben zwei Viertelnoten oder vier Achtelnoten u. s. w. — die *semibrevis* zwei halbe Noten oder vier Viertelnoten u. s. w. — die *brevis* zwei Semibreven oder ganze Noten, oder acht halbe u. s. w. — die *longa* zwei Breven, u. s. w. u. s. w.

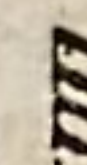
§ XLIX.

Die ganze, so eben dargestellte Bedeutung und Geltung der verschiedenen Notengestaltungen läuft, wie man sieht, darauf hinaus, dass a) jede grössere oder längere Note das Doppelte, oder das Vierfache, oder das Achtfache u. s. w. einer kleineren

 Die *Fusa* oder *Unca*, ital. *Croma*, (Vergl Anm. zu § XVII.) franz. *Croche*;

 Die *Semifusa* oder *Bis Unca*, ital. *Semicroma*, auch wohl nach deutscher Weise *un Sedecimo*, franz. vormals *Semicroche*, jetzt *Double-croche*; von manchen — und zum Theile selbst in mehren italienischen und französischen Wörterbüchern ganz unrichtig *Biscroma* geheissen.

 Die *Subsemifusa* oder *Ter unca*, ital. *Biscroma*, franz. *Triple-croche*. (Man bemerkt leicht, dass die Benennung *Biscroma* mit dem Namen der *Semicroma*  nicht in richtigem Verhältnisse steht: indessen ist es nun einmal so gebräuchlich.) — Franz. *Triple-croche*. (Ehemals, als man die Sechzehntelnote noch *Semicroche* nannte, hiessen die  *Double-croches*, wodurch auch wieder ein Missverhältnis und durch dieses Verwirrung der Bedeutungen selbst bei französischen Schriftstellern entsprungen ist.)

 Bei den italienischen Practikern *Semibiscroma*, franz. *Quadruple-croche*.

vorstellt; aber eine Notengestalt, welche das Dreifache, oder das Sechsfache, Neunfache u. s. w. einer kleineren vorstellte, haben wir nicht; und eben so gilt, b) umgekehrt, jede kleinere Note entweder die Hälfte, oder den vierten, oder den achten Theil der grösseren Notengestalt, und es giebt eigentlich keine, welche ein Drittel, Sechstel, Neuntel, u. s. w. einer grösseren bezeichnete.

Diesem zweifachen Mangel sucht man auf zweifache Weise abzuheffen. a) Man hat, fürs Erste angenommen, dass ein nach einer Note gesetzter Punkt, (vielleicht ursprünglich ein zweiter kleiner Notenkopf,) die Geltung derselben auf das Anderthalbfache erhöhen soll, so dass z. B. eine, sonst nur zwei Halbenoten geltende, sogenannte Ganze, wenn sie mit einem Punkte versehen ist,

○.

nun drei Halbenoten gilt, eine punktirte Halbe,

ρ.

drei Viertelnoten, oder sechs Achtel ♯ ♯; kurz also dreimal so viel wie eine Viertelnote.

Man setzt auch wohl nach dem Punkte noch einen zweiten, welcher dann wieder halb so viel wie der erste gilt, u. s. w., so dass z. B. folgende Figur

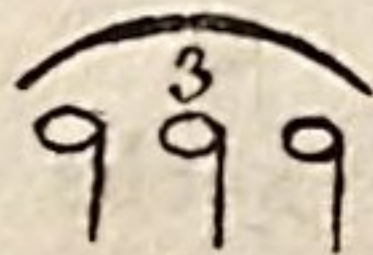
○ ..

sieben Viertelnoten, oder vierzehn Achtel, u. s. w. an einem Stücke vorstellt: nämlich die *semibrevis* vier Viertel, der nächste Punkt zwei Viertel, und der folgende halb so viel wie der erste, d. h. ein Viertel; zusammen also sieben Viertel.

Auf diese Weise sind wir denn allerdings im Stande, das Anderthalbfache, Dreifache, 6fache, 12fache u. s. w. — oder auch das Siebenfache, 14fache, u. s. w. einer jeden unpunktirten Note vorzustellen, indem, wie

eben erwähnt, die Figur $\circ$. anderthalb ganze, oder drei halbe Noten vorstellt, und eben so die Figur $\circ$. drei Viertelnoten, oder 6 Achtelnoten, oder 12 Sechzehntel u. s. w. — die Figur $\circ..$ aber das $\frac{7}{4}$ fache, oder $1\frac{3}{4}$ fache von $\circ$, oder $3\frac{1}{2}$ halbe Noten, oder sieben Viertel, oder 14 Achtel u. dgl.

b.) Man hat zweitens, um auch in Ansehung der Unterabtheilung einfacher Noten nicht einzig auf Hälften, Viertel, Achtel &c. beschränkt zu sein, die sogenannten Triolen, (franz. triolets, triols oder triads) — Sextolen, Quintolen u. dgl. eingeführt. Diese Bezeichnungsweise besteht darin, dass man, um z. B. drei Drittheile einer sogenannten ganzen Note vorzustellen, drei sogenannte halbe Noten setzt, und eine Ziffer 3 darüber schreibt, zum Zeichen, dass diese halben Noten nicht Hälften, sondern Drittel der nächsthöheren Notengattung (Drittel von $\circ$) vorstellen sollen;



Eine solche Notenfigur heisst dann eine Triole (d. h. eine Gedritte, eine Drei oder Dreizahl) von halben Noten; und eben so kann man drei Drittel einer halben Note darstellen, indem man drei sogenannte Viertelnoten mit einer Ziffer 3 darüber schreibt,



u. s. w. (Vergl. § LX); und auf ähnliche Weise lassen sich auch Unterabtheilungen in Fünftel, Siebentel u. dgl. (Quintolen, Septimolen) vorstellen.

Alle diese Behelfe sind aber noch immer beschränkt und ungenügend; denn was zuerst

Zu a.) die Erhöhung des Werthes einer Note durch Beisetzung von Punkten betrifft, so bleibt es auch

Notirung der Zeitdauer. (§ L.) LXXXVII

damit noch unmöglich, z. B. neun Achtel oder neun Viertel, etwa die neun Viertel eines $\frac{9}{4}$ Taktes, an einem Stücke vorzustellen, und es ist dafür kein anderes Mittel, als, eine sogenannte ganze Note, durch Beifügung eines Punktes, in eine anderthalbfache oder Sechsviertelnote, und eine sogenannte halbe eben so in eine Dreiviertelnote zu verwandeln, und dann beide mittels eines Bindebogens, $\frown$, aneinander zu binden: $\circ \cdot \rho$ oder etwa eine Achtviertel- und eine Einviertelnote also zusammenzukoppeln: $\circ \mid \rho$ u. dgl. —

Zu b.) Und auch die Unterabtheilung in Triolen, Quintolen, u. dgl. lässt noch Manches zu wünschen übrig, welches wir jedoch im § LXII, bequemer als hier, betrachten werden.

Dass in älteren Zeiten die Notengeltungen im sogenannten *modo perfecto* sich zu drei und drei theilten, gehört nicht hierher, sondern in die Kunstgeschichte.

§ L.

Den verschiedenen Gestaltungen der Tonzeichen oder Noten entsprechen die verschiedenen Formen von Schweigezeichen oder Pausen.

H	H	H	r	—	—	r	r	7	7	7	u. s. w.
<i>a</i>	<i>aa</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	

Auch hier bedeutet jede dieser Figuren das Doppelte der nachfolgenden; Fig. *a* oder *aa* 32 Viertel, oder 16 Halbe, oder 8 Ganze. — Fig. *b* 16 Viertel, 8 Halbe, oder 4 Ganze, Fig. *c* acht Viertel, Fig. *d* vier, Fig. *e* zwei, und Fig. *f* oder *ff* ein Viertel, u. s. w.

Und auch hier ist es ganz unrichtig, oder wenigstens höchst uneigentlich, was man so oft sagen hört: Fig. *a* oder *aa* bedeute acht Takte, Fig. *b* vier Takte. Fig. *c* zwei Takte, u. s. w. Wir werden weiter unten bald erkennen lernen, dass auch dieses nur in gewissen Taktarten wahr ist.

LXXXVIII Rhythmus und Takt.

B.) Tempobezeichnung.

§ LI.

Die vorstehend erwähnten rhythmischen Zeichen deuten die Dauer, welche ein Ton, oder eine Pause haben soll, bloß beziehlich an, relativ; aber nicht positiv, absolut oder unbedingt; mit andern Worten, sie besagen bloß, wie vielmal länger oder kürzer der eine Ton dauern soll als der andere, aber noch nicht, wie lang einer an und für sich selbst.

Um dies letztere, das sogenannte *Tempo*, oder, wie man es auch nennt, den Grad der rhythmischen Bewegung oder des Zeitmases anzudeuten, bediente man sich, bis in die neueren Zeiten, überall nur der bekannten Kunstwörter: *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, u. a. m., oder auch der deutschen Ueberschriften: In langsamer, — in gemässigter Bewegung, u. dgl.

Da diese Bezeichnungen aber sehr unzuverlässig und wandelbar sind, so wurde schon längst das Bedürfniss eines zuverlässigeren Masstabes gefühlt. (Siehe Leipz. musikal. Zeitung, 1813, N.º 27, S. 441.)

Man hat dazu, schon seit dem XVII. Jahrhundert, allerlei Maschinen, unter dem Namen Taktmesser, Taktuhren, musikalische Zeitmesser, Chronometer, Rhythmometer, Metrometer, Taktweiser, Tempoweiser u. dgl. vorgeschlagen, welche, je nachdem man sie auf diese, oder jene Nummer richtet, geschwinder, oder langsamer schlagen sollten; und in Beziehung auf diese Schlagmaschinen sollten nun die Tonsetzer, statt der Kunstwörter „*Allegro*“ oder „*Andante*“ u. dgl., vor ihre Tonstücke künftig bloß setzen:

oder

♩ 36,

♩ 43,

u. dgl., dass heisst: „in jenem Tonstücke soll eine Viertelnote so geschwind genommen werden, wie ein Schlag der Maschine, wenn sie auf N.^o 36 gerichtet ist, — in diesem die halben Noten so geschwind, wie die Schläge auf N.^o 45 der Maschine, „ u. dgl.

Unter all diesen Maschinen hat diejenige die allgemeinste Aufnahme gefunden, welche vor einigen Jahren der Mechanicus Mälzel in Wien erfunden, und mit dem Namen *Metronom* (wie Manche wollen, abgeleitet von *metron*, *Mas*, und *nomos*, *Lied* oder *Sang*; und insofern passender: *Nomometer* — oder vielleicht richtiger vom griechischen Masaufseher, μέτρονóμος, oder wörtlich übersetzt, *metri-modus*, *Vorschrift des Zeitmases*,) ausgestattet hat. Ja es ist dem genannten Erfinder gelungen, auf seinen vielfältigen Reisen in Teutschland, Holland, England, Frankreich, u. a. m. eine grosse Anzahl jetzt lebender Tonsetzer zu einer förmlichen Subscription zu vermögen, worin sie sich ihm ordentlich verbindlich machten, die Tempi ihrer Compositionen künftig nicht mehr anders, als nach den Graden seiner Maschine anzuzeigen, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, ergiebige Fabriken solcher Metronome anzulegen.

In der That verdiente Mälzels Maschine dies Glück eher, als jede andere bis jetzt ersonnene, theils wegen ihres schönen inneren und äusseren Mechanismus, theils auch insbesondere darum, weil der Erfinder ihr grade die Eintheilung gegeben hat, dass ihre Nummern allemal zugleich anzeigen, wie viele solche Schläge die Dauer einer Zeitminute ausmachen. Z. B. auf die Ziffer 60 gerichtet, schlägt sie grade 60 mal binnen einer Minute: jeder Schlag dauert also eine Sekunde. Bei Ziffer 120 schlägt sie binnen einer Minute 120 mal, bei 30 fünfzigmal, u. s. w.

Ist nun vor einem Tonstücke das Tempo auf solche Weise angeschrieben, z. B.

$$J = 60 \text{ Mälzel. Metron.}$$

so ist dieses Tempo, wie man sieht, nicht nur für ewige Zeiten unzweideutig bestimmt, sondern es kann auch jeder Leser die also angedeutete Geschwindigkeit oder Langsamkeit alsbald erkennen und ausführen; wenn er nur sich im Besitze eines Exemplares dieser Maschine befindet, es in dem Augenblicke, wo er es gebrauchen soll, grade zur Hand hat, und dieses Exemplar eben so wie dasjenige, dessen sich der Tonsetzer beim Abmessen und Anzeigen seines Tempo bedient hat, richtig angefertigt und justirt, und nichts daran verrückt oder verdorben ist, (was alles freilich nicht immer leicht zu entdecken ist.)

Anmerkung.

Schade, dass dieser Voraussetzungen, wie man sieht, so viele sind, und namentlich, dass solche metronomische Zeichen nicht nur allen Nichtbesitzern solcher Maschinen unnütz, sondern selbst dem Besitzer einer solchen nur da ausführbar sind, wo er dieselbe grade neben sich stehen hat.

Je wichtiger und beachtenswerther die Sache an sich selber ist, desto lebhafter muss man diesen Uebelstand bedauern, und desto mehr wünschen, denselben umgehen zu können.

Es kann dies aber (wie ich im Jahr 1845 in der Leipz. musikal. Ztg., S. 441 bekannt machte,) in der That geschehen, indem man sich, statt der Mälzelschen Maschine, vollkommen genügend auch bloß eines einfachen Fadenpendels bedienen kann, d. h. bloß irgend eines kleinen Gewichtes, z. B. einer Bleikugel von beliebiger Grösse, an einem Faden aufgehängt; ein Werkzeug, welches sich Jeder in zwei Minuten selbst anfertigen kann.

Bekanntlich schwingt ein Pendel desto geschwinder, je kürzer der Faden ist, und je länger er ist, desto langsamer. Namentlich schlägt z. B. ein Pendel von 38 Rheinl. oder Wiener Zoll Länge, grade Einmal in einer Sekunde, mithin grade so geschwind, wie das Mälzelsche Metronom auf Nro. 60, — ein Pendel von 9 Zoll so, wie Mälzel 120, — von 55 Zoll wie Mälzel 50, u. s. w. Die nachstehende Tabelle enthält eine vollständige Vergleichung und Zurückführung der Mälzelschen metronomischen Grade auf Pendellängen, sowohl in Rheinischen

oder Wiener Zollen, als in französischen *Centimètres*. Sie ist also zu lesen: Die Schläge der Mälzelschen Maschine, wenn sie auf No. 50 gerichtet ist, sind gleich den Schlägen eines Pendels von 55 Zoll, oder 143 *Centimètres*: — Mälzel No. 52 ist gleich den Pendelschlägen von 50 Zoll, oder 132 *Centimètres*. — Mälzel 80 ist gleich *Pend.* 21 Zoll, oder 56 *Centimètres*. — Mälzel 160 ist gleich *Pend.* 5 Zoll, oder 14 *Centimètres*, u. s. w.

Mälzel. Rh. Zoll. Metrisch.

Mälzel. Rh. Zoll. Metrisch.

50	=	55"	=	1,43.
52	=	50"	=	1,32.
54	=	47"	=	1,22.
56	=	44"	=	1,14.
58	=	41"	=	1,06.
60	=	38"	=	1,00.
63	=	34"	=	0,90.
66	=	31"	=	0,82.
69	=	29"	=	0,75.
72	=	26"	=	0,70.
76	=	24"	=	0,62.
80	=	21"	=	0,56.
84	=	19"	=	0,50.
88	=	18"	=	0,46.
92	=	16"	=	0,42.
96	=	15"	=	0,38.

100	=	14"	=	0,35.
104	=	13"	=	0,33.
108	=	12"	=	0,30.
112	=	11"	=	0,28.
116	=	10"	=	0,26.
120	=	9"	=	0,25.
126	=	8"	=	0,22.
132	=	7 $\frac{1}{2}$ "	=	0,20.
138	=	7"	=	0,18.
144	=	6 $\frac{1}{2}$ "	=	0,17.
152	=	6"	=	0,15.
160	=	5"	=	0,14.

(Weiter als bis 160 geht der Metronom nicht.)

Um also z. B. die Bezeichnung: Mälzel $\rho = 60$; auch ohne Hilfe eines Metronomen ausführen zu können, braucht man nur den Faden eines Pendels 58 Zoll (oder 1,00 Mtr.) lang zu nehmen, und die Kugel daran ein paarmal, allenfalls aus freier Hand, hin und herschwingen lassen: jeder Pendelschlag gibt dann die, der Bezeichnung: Mälz. $\rho = 60$ entsprechende Zeitdauer der halben Noten an.

Es ist dieses Verfahren um so leichter ausführbar, da solche Manipulation mit dem Pendel auch durchaus keine besondere Genauigkeit und Sorgfalt erfordert, als nur etwa die, dass man das Pendel nicht gar zu grosse, weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich um ein Unmerkliches verspätet. Dagegen ist es nicht einmal nöthig, die Zolle sehr genau abzumessen: denn auch selbst eine ziemlich grosse Verschiedenheit der Länge, z. B. der Unterschied zwischen 15" und 16", ist musikalisch noch gar nicht, — und selbst zwischen 15" und 17" oder 18" noch kaum bemerkbar.

Ebendarum sind denn auch in der obigen Vergleichungstabelle alle verwickeltere Bruchzahlen von Zollen, z. B. von $\frac{3}{4}$ " oder $\frac{5}{4}$ " u. dgl. weil solche Feinheiten in der Anwendung durchaus nicht empfindbar sind, theils ganz unterdrückt, theils blos annähernd auf einfachere Brüche (auf halbe Zolle) zurückgeführt: und selbst diese darf man in der Anwendung unbedenklich wegwerfen, und z. B. statt 6 $\frac{1}{2}$ ", kurzweg nach Belieben 6", oder 7" nehmen. Eben so sind *Millimètres* u. s. w. unbeachtet geblieben.

Aeusserst genau gerechnet, wären die den Mälzelschen Graden entsprechenden Pendellängen folgende:

Mzl.	Rh.	Zll.	Metrisch.	Inchs.	Mzl.	Rh.	Zll.	Metrisch.	Inchs.				
50	=	54,708	=	1,4208	=	56,340	100	=	13,677	=	0,3574	=	14,085
52	=	50,581	=	1,3220	=	52,090	104	=	12,645	=	0,3305	=	13,022
54	=	46,903	=	1,2258	=	48,302	108	=	11,725	=	0,3064	=	12,075
56	=	43,613	=	1,1399	=	44,914	112	=	10,903	=	0,2844	=	11,228
58	=	40,657	=	1,0626	=	41,870	116	=	10,164	=	0,2656	=	10,467
60	=	37,992	=	0,9929	=	39,125	120	=	9,498	=	0,2482	=	9,781
63	=	34,459	=	0,9006	=	35,487	126	=	8,615	=	0,2251	=	8,872
66	=	31,398	=	0,8205	=	32,334	132	=	7,848	=	0,2051	=	8,083
69	=	28,727	=	0,7508	=	29,584	138	=	7,181	=	0,1877	=	7,396
72	=	26,383	=	0,6895	=	27,170	144	=	6,595	=	0,1723	=	6,792
76	=	23,679	=	0,6188	=	24,385	152	=	5,918	=	0,1547	=	6,096
80	=	21,369	=	0,5585	=	22,007	160	=	5,342	=	0,1396	=	5,502
84	=	19,383	=	0,5065	=	19,961	(168	=	4,845	=	0,1266	=	4,990)
88	=	17,661	=	0,4615	=	18,188	(176	=	4,415	=	0,1154	=	4,547)
92	=	16,156	=	0,4225	=	16,638	(184	=	4,039	=	0,1056	=	4,159)
96	=	14,839	=	0,3878	=	15,283	(192	=	3,709	=	0,0969	=	3,820)

Noch unbemerkbarer, als die erwähnten geringen Unterschiede der Länge des Fadens, ist der, so viel wie Nichts betragende Unterschied, welcher aus dem grösseren, oder geringeren Gewichte der Kugel entsteht, oder gar der Einfluss der barometrischen, oder thermometrischen Beschaffenheit der Luft, oder der Umstand, dass ein Pendel nahe beim Aequator langsamer schwingt, als näher gegen die Erdpole hin, u. dgl. Alle diese höchst feinen Unterschiede sind in der Musik ganz und gar nicht empfindbar.

Man sieht aus diesem Allem, wie ganz füglich ein kunstloses Fadenpendel die Stelle eines Metronomen vertreten kann; und dass es eben darum auch nicht übel wäre, wenn die Tonsetzer, neben der Angabe ihrer Tempi nach metronomischen Graden, auch zugleich die entsprechenden Pendellängen beischrieben, z. B.

Andante, Mälzel Metron. $\text{♩} = 60$ (Pend. 38" Rh.)

denn eine solche Tempobezeichnung wäre sowohl mittels eines einfachen Fadenpendels, als, nach Belieben, auch mittels des Metronomen, einem Jeden sofort ausführbar, und könnte daher von Tausenden von Lesern, Spielern oder Dirigenten, verstanden werden, für welche ein, blos allein nach metronomischen Graden angeschriebenes Tempo unverständlich bleibt, weil es ihnen an Gelegenheit gebricht, das Orakel eines Metronomen, oder eine Reductionstabelle, zu consultiren. — Zum Ueberflusse könnte man für diejenigen, welche vielleicht das gebrauchte Zollmas nicht kennen, oder es nicht gleich bei der Hand haben, einen Zollstab dabei mit abdrucken lassen. Alsdann ist es sogar ganz gleichgültig, ob man rheinische, oder pariser Zolle, englische Inchs, französische Mètres, oder was sonst für ein Mas gebrauchen will: denn ein also bezeichnetes Tonstück bringt, überall, wohin ein Exemplar davon gelangt, seinen Tactmesser sammt dem Zollmase dazu, gleich selber mit.

Ja, am Ende wäre es wohl gar das Kürzeste, das Tempo allein nach Pendellängen anzugeben, und also kurzweg zu schreiben:

Andante, $\text{♩} = 38''$ Pend.

wie ich, ehe man an das Metronom dachte, im Jahr 1813 in No. 27 der Leipz. allgem. mus. Z. S. 441, (auch nachgedruckt in der Wiener allg. mus. Zeitg.) vorgeschlagen.

Aus eben diesem Gesichtspunkte betrachtet, sollte man auch wohl wünschen, dass Hr. Mälzel auf die Scale seines Metronomen da, wo z. B. 60 steht, wo seine Schläge grade so lang sind, wie die eines einfachen Pendels von $38''$, oder 1 Metr., auch hingeschrieben haben möchte: $38''$, oder: 1 Metr., — da wo 100 steht, auch $14''$, oder 0,55 Metr., — bei 30 auch $55''$, oder 1,43 Metr., u. s. w. Seine Maschine würde dadurch, den weiteren Vortheil gewähren, dass sie alsbald zum Erkennen sowohl eines, nach Quoten einer Zeitminute angegebenen Tempo, als auch eines nach Pendellängen bezeichneten, dienen könnte; und eben so könnte die also eingerichtete Maschine dem Tonsetzer dienen, um sein beabsichtigtes Tempo mittels derselben alsbald, und ohne einer Reductionstabelle zu bedürfen, nach Quoten der Minute und nach Pendellängen zugleich, anzugeben; so wie auch jeder Tonsetzer, welcher seine Tempi nach Pendellängen anzeichnet, dadurch sofort den Vortheil gewinnt, keineswegs allein denjenigen verständlich zu sein, welche einen mälzelschen Metronom vor sich stehen haben, sondern einem jeden der nur ein einfaches Fadenpendel zur Hand nehmen will.

Zum Schlusse, und als Beleg und Erläuterung der in den obigen Tabellen enthaltenen Angaben, mögen noch folgende Lehrsätze aus der Dynamik hier stehen.

1.) Pendel von gleicher Länge schwingen in gleichen Zeiten, wenn auch ihre Gewichte ungleich sind.

2.) Bei Pendeln von ungleicher Länge, verhalten sich die Zeiten, in denen sie schwingen, wie die Quadratwurzeln ihrer Länge: also die Länge der Pendel wie die Quadrate der Zeiten, in denen sie schwingen.

Darum muss ein Pendel, welches z. B. noch einmal so langsam schwingen soll, als das andere, viermal so lang sein, und umgekehrt nur $\frac{1}{4}$ so lang, um noch einmal so geschwind zu schlagen.

Darum ist z. B. nach der Tabelle auf Seite 91, Mzl. 36 = $44''$, Mzl. 112 aber = $\frac{1}{4}$ von $44''$, also = $11''$; — Mzl. 30 ist = $55''$, Mzl. 100 aber = $\frac{1}{4}$ von $55''$ = $13 \frac{3}{4}''$ (oder kurzweg = $14''$); — und nach der Tabelle auf Seite 92 ist Mzl. 80 = $21,369''$ Rh., Mzl. 160 aber ist = $\frac{1}{4}$ von $21,369''$, also = $5,342''$; und Mzl 40 wäre = 4mal $21,369''$, also = $85,476''$. —

Mzl. ♩ 120, oder ♩ 9,498'' Rh. wäre = Mzl. ρ 60, oder ρ 37,992'' Rh.

Ausführlicher hatte ich diesen Gegenstand besprochen in der Leipz. allg. mus. Zeitg. v. J. 1813, No. 27, S. 441, — v. J. 1814, No. 27, S. 443; 1815, No. 3, S. 81, auch in der 1. Aufl. dieser Theorie 1. Bd. S. 119 und 2. Bd. S. 334 auch im Artikel Chronometer der Erschischen allgem. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, am Ende des Buchstaben C, woselbst ich auch eine Uebersicht der Geschichte der Chronometer vom Jahre 1698 an, bis auf die allerneueste Zeit geliefert habe.

M a a s s t ä b e.

5 Pariser Zoll.

Rheinische und Wiener Zoll.

Nürnberger Zoll.

Décimètre.

Der Unterschied der Zollmase ist, wie man sieht, so gering, dass es dem, auf S 91 unten, Bemerkten zufolge, fast nicht nöthig wäre, darauf zu achten.

III.) *Takteintheilung.*

§ LII.

Der Rhythmus besteht, wie wir gesehen, in einer Symmetrie verschiedener, theils grösseren, theils kleineren Zeitgruppen, die theils einander untergeordnet, theils sich wechselseitig gegenüber gestellt sind.

Das bekannteste Mas solcher Zeitgruppen ist das, was man einen Takt nennt, und in unserer Tonchrift durch Taktstriche abzugrenzen pflegt. Wir wollen daher, bei der Abhandlung des Rhythmus, von den Takten ausgehen.

Ein Takt ist also ein Mas mehrer Zeiten. Die Zeiten, woraus er besteht, heissen Takttheile oder Schläge. Die Takttheile werden unterabgetheilt

in Taktglieder; diese weiter in untergeordnete kleinere Zeittheile, u. s. f.

§ LIII.

Ein Takt hat entweder zwei, oder drei Zeiten oder Takttheile.

Sind immer zwei und zwei Zeiten in einem Takte enthalten, so erscheint die grade Taktart; die ungrade besteht in der Eintheilung der Takte in drei Takttheile.

Warum hier nur von Eintheilung in zwei, oder in drei Theile, Erwähnung geschieht, nicht aber auch von vier-, fünf-, sechs-, oder mehrtheiligen Takten? kommt weiter unten vor.

§. LIV.

Die Takttheile selbst können sowohl durch größere, als durch kleinere Notengestalten vorgestellt werden; d. h. man kann, nach Belieben, entweder sogenannte halbe Noten als Takttheile gelten lassen, oder sogenannte Viertel, oder Achtel, oder auch ganze Noten, u. s. w.

Je nachdem auf diese Weise die Takttheile entweder durch die eine, oder durch die andere Notengattung abgebildet werden, entstehen verschiedene Unterarten von Takten.

Man pflegt dieselben durch die bekannten Zeichen $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, u. dgl. anzudeuten.

Diese Bezeichnungsart, rhythmische Vorzeichnung genannt, beruht auf folgender Idee:

Die Vorzeichnung soll andeuten Erstens: ob der Takt zweitheilig, oder dreitheilig sei? und Zweitens: welche Notengattung darin Takttheile vorstelle? — Die Antwort auf beide Fragen wird durch zwei, in Gestalt

eines Bruches, übereinander gesetzte Ziffern gegeben. Die obere giebt Antwort auf die erste Frage, d. h. sie zeigt an, aus wie vielen Takttheilen die Takte bestehen. Die untere, als Antwort auf die zweite Frage, besagt, in welcher Notengestalt die Takttheile abgebildet sind. Die Bezeichnung $\frac{2}{2}$ heisst demnach: zweitheiliger Takt, dessen Takttheile in der Gestalt von sogenannten Zweiteln- oder Halbennoten dargestellt sind; das Zeichen $\frac{3}{2}$ bedeutet dreitheiligen Takt, worin ebensolche Zweitelnnoten als Takttheile gelten; $\frac{3}{4}$: dreitheiligen Takt, worin Viertelnoten die Takttheile vorstellen, u. s. w.

In früheren Zeiten bediente man sich, zur rhythmischen Vorzeichnung, anderer Zeichen:

○, ⊙, ϕ, C, ℄, 2, 3, 2, u. a. m.

deren Bedeutung sogar von Zeit zu Zeit gewechselt hat, und dadurch schwankend geworden ist. Heut zu Tage werden nur noch einige derselben gebraucht, wie in der nachstehenden Aufzählung der verschiedenen Taktarten vorkommen wird.

A.) *Grade Taktarten.*

§. LV.

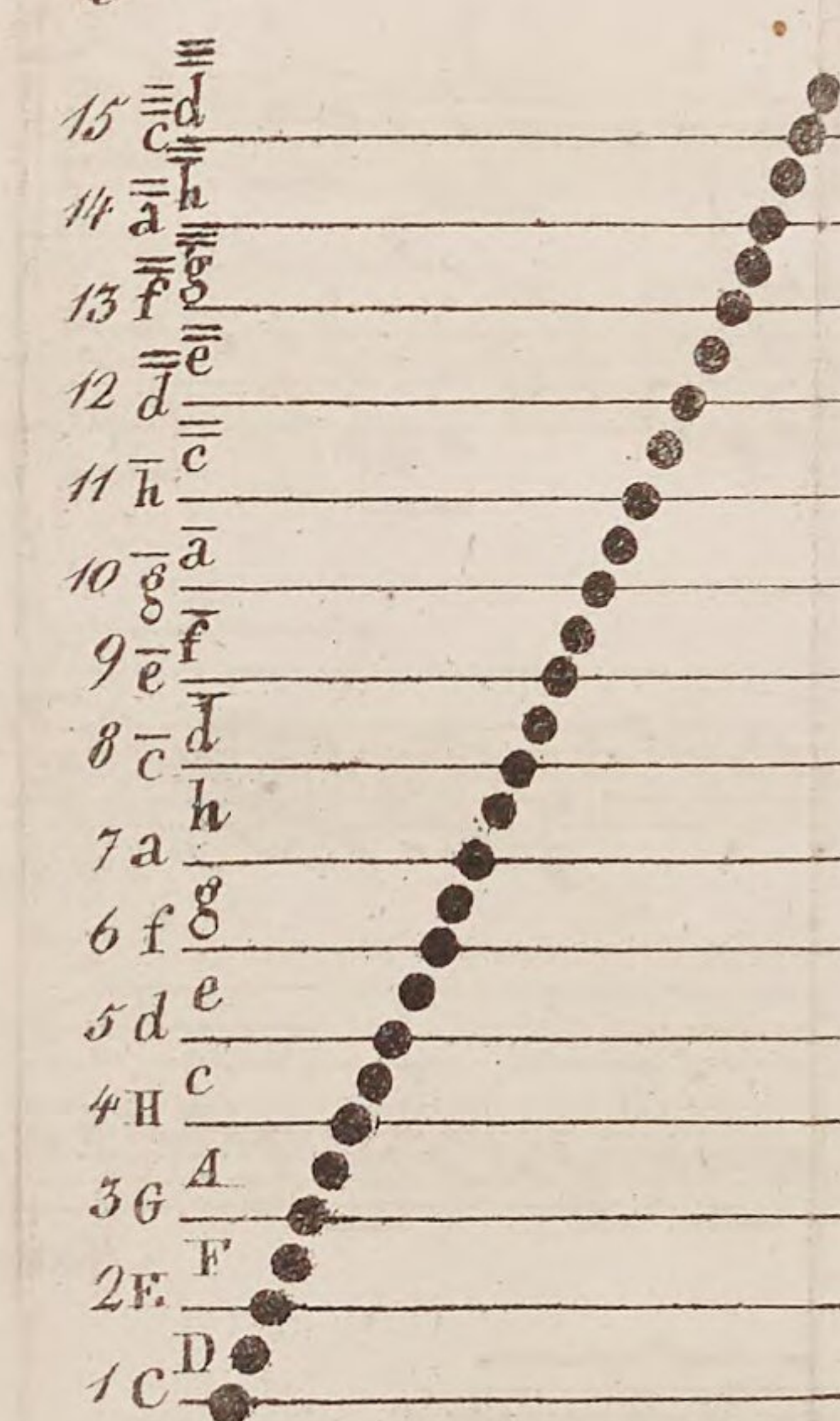
Die einfachste, und der üblichen Noteneintheilung und Benennung der Notengeltungen am besten entsprechende grade Taktart entsteht, wenn man die zwei Takttheile oder Takthälften durch sogenannte halbe Noten vorstellt. Die sogenannte Ganze stellt dann wirklich einen ganzen Takt vor; Viertelnoten sind Viertheile des Taktes, u. s. w.

15 n. Siehe Fig. 15 n. Diese Taktart heisst darum auch ganz mit Rechte Zweizweiteltakt.

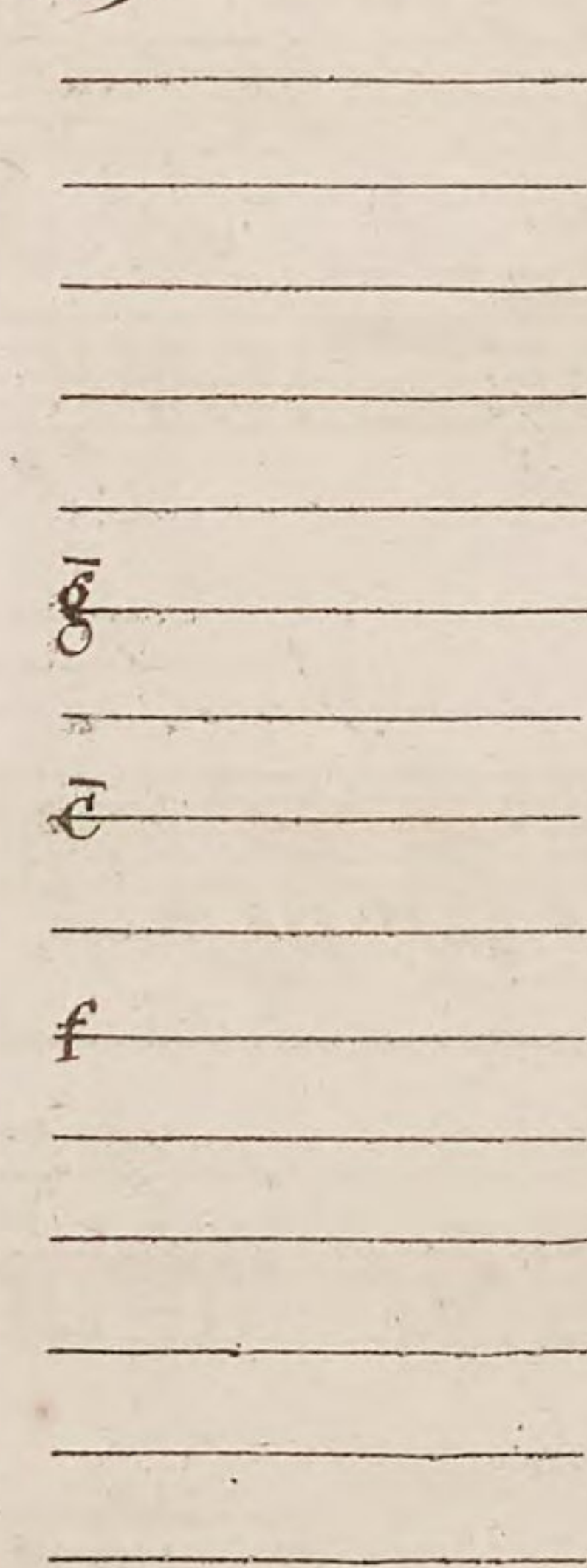
NACHWEISUNG an welchen Stellen des Bu- ches der nebenstehenden No- tenbeispiele Erwähnung ge- schieht.

- Fig. 1 a. § XXII, S. 43; § XXIII, S. 46.
b. § XXII, S. 43.
c. § XXIII, S. 46; 49.
— 2 § XXII, S. 44.
— 3 i. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 46.
k. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 48.
— 4 i. n. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 47.
— 5 i. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 48.
k. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 48.
l. § XXII, S. 44; § XXIII, S. 47.
m. § XXII, S. 44.
— 6 i. § XXIII, S. 46; 48.
k. § XXIII, S. 46.
l. r. § XXIII, S. 47; 48.
pp. q. § XXIII, S. 48.
— 7 i. § XXIII, S. 49; § XXIV, S. 50.
k. § XXIII, S. 49; § XXIV, S. 50.
l. § XXIII, S. 49.
m. n. § XXIII, S. 49.
— 8 § XXIV, S. 50.
— 9 i. § XXVII, S. 53; § XXVIII, S. 54.
k. § XXVII, S. 53.
l. § XXVII, S. 53.
m. § XXVIII, S. 54.
— 10 § XLVI, S. 79.
— 11 § XLVI, S. 79.
— 12 § XLVIII, S. 82.

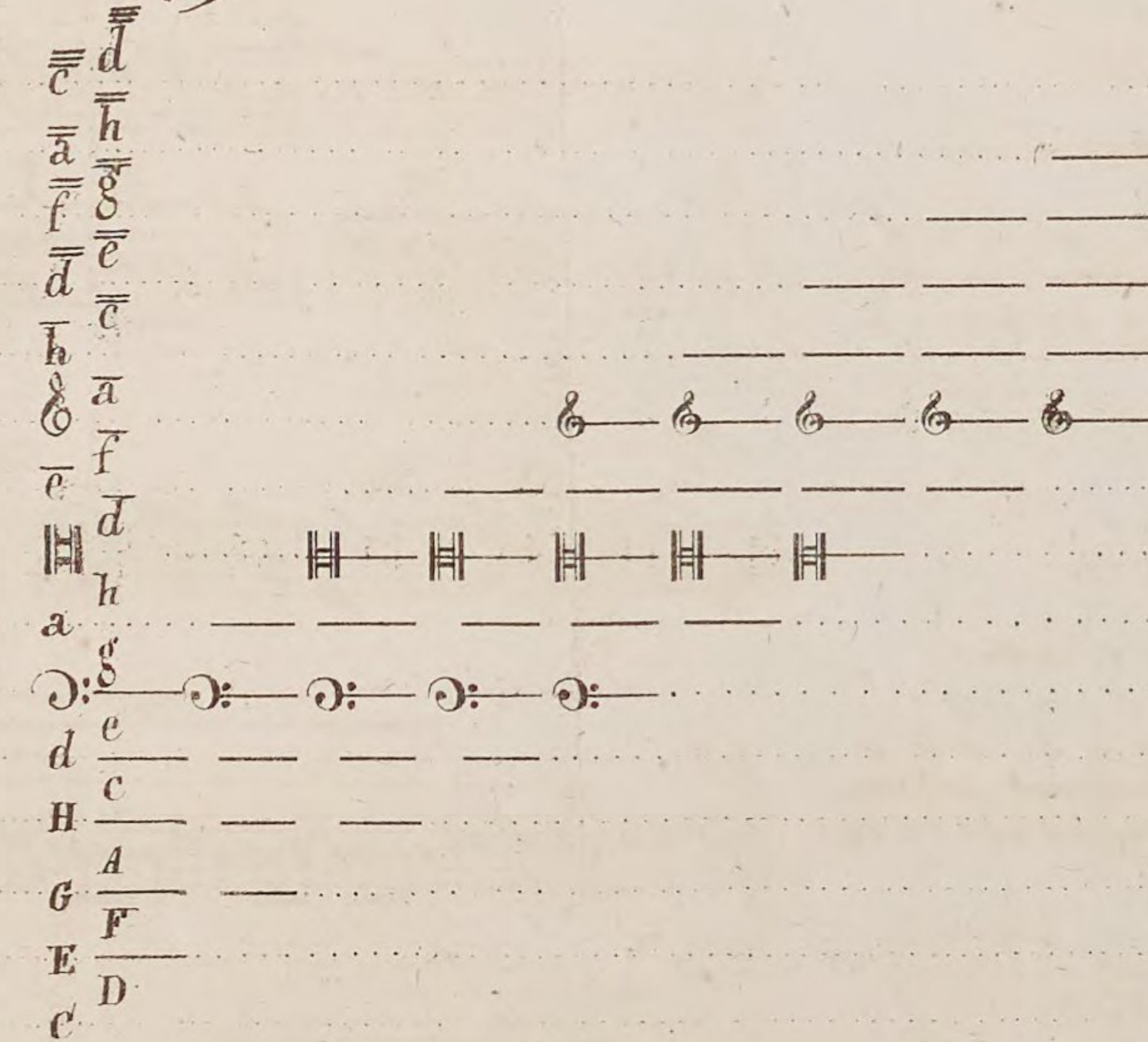
Fig. 1^a)



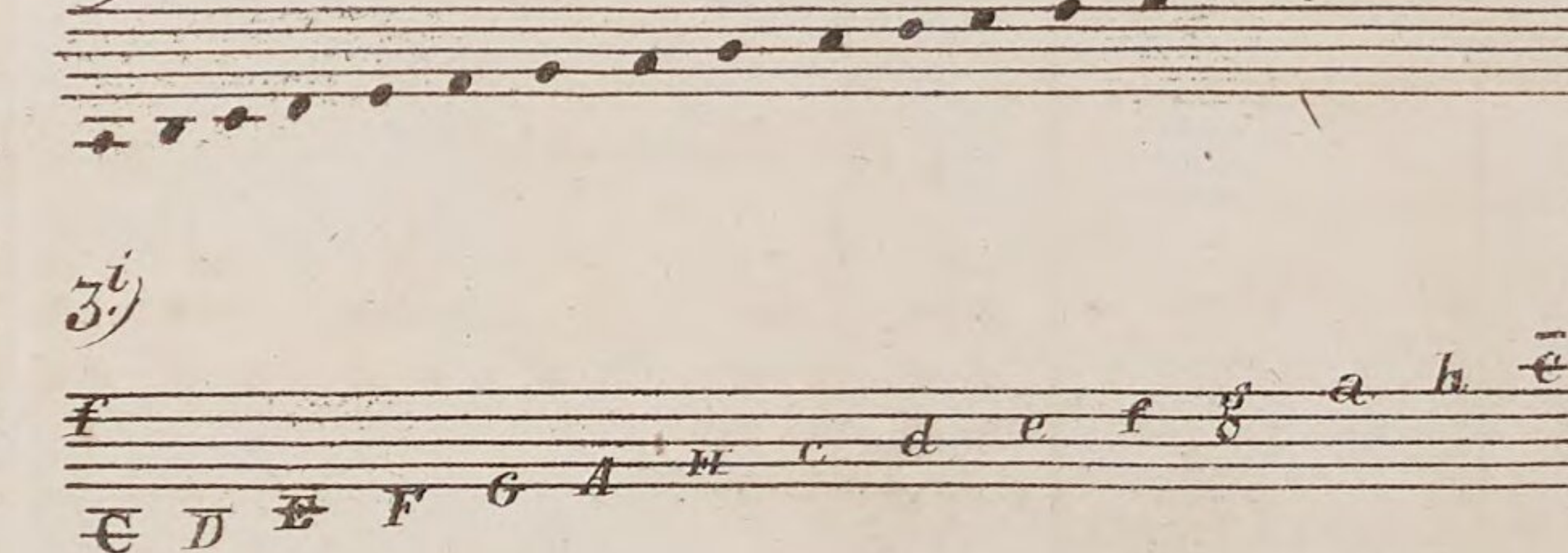
1b)



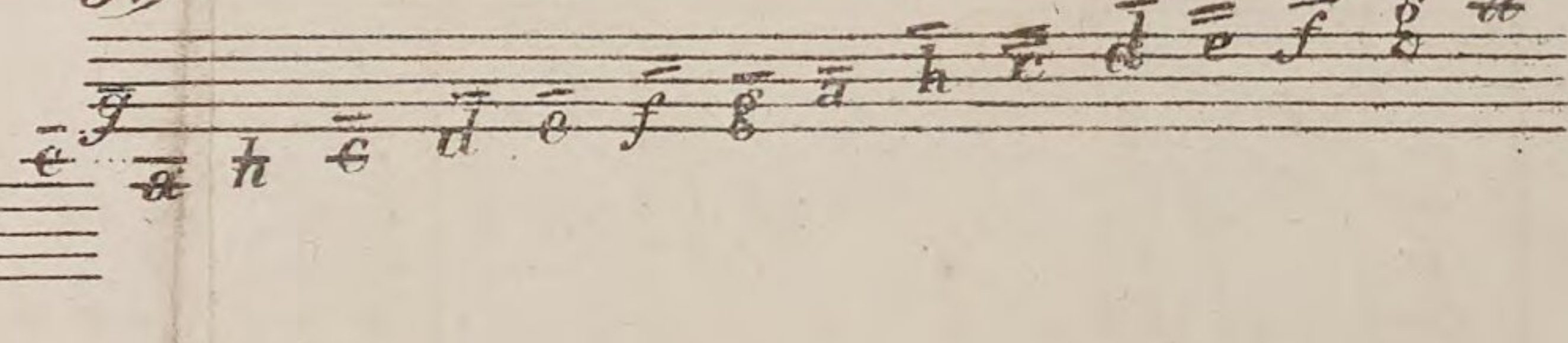
1^c)



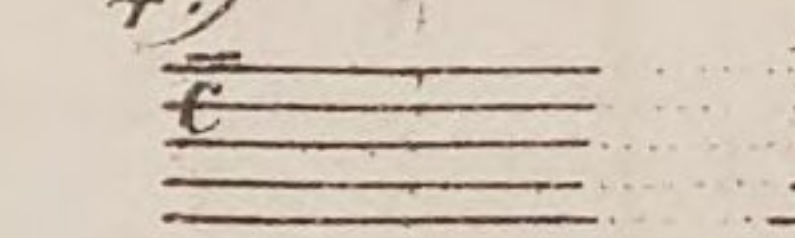
2.)



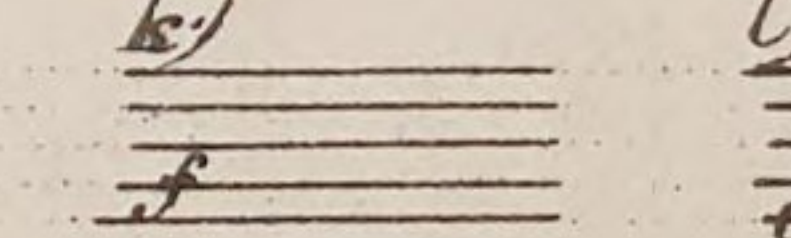
3.)



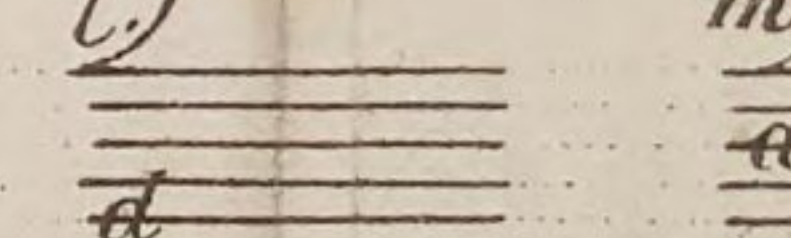
4.)



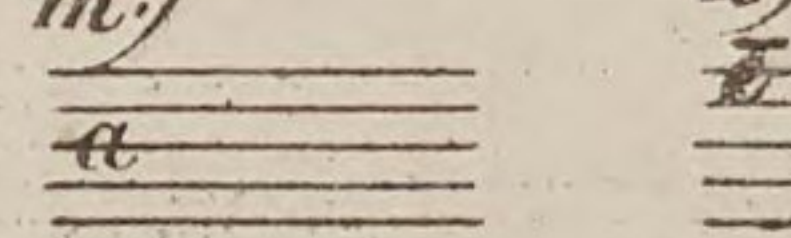
k.)



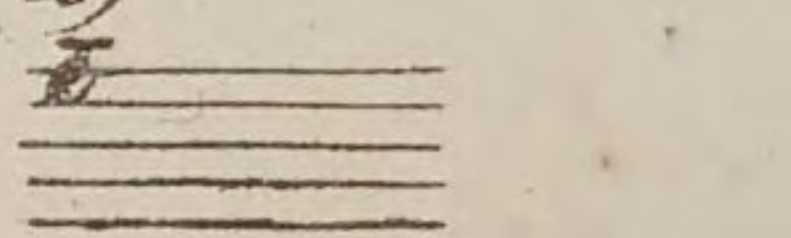
l.)



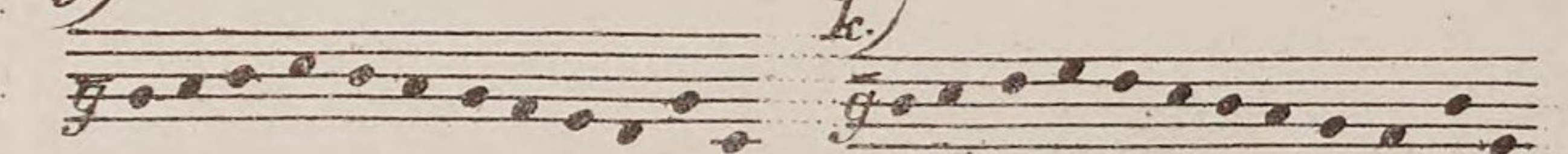
m.)



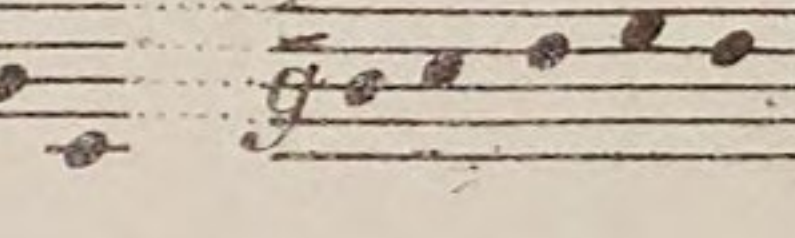
n.)



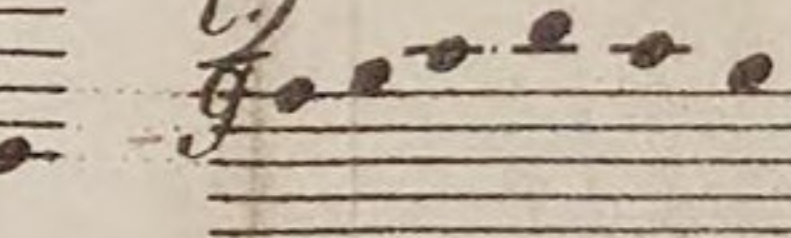
5.)



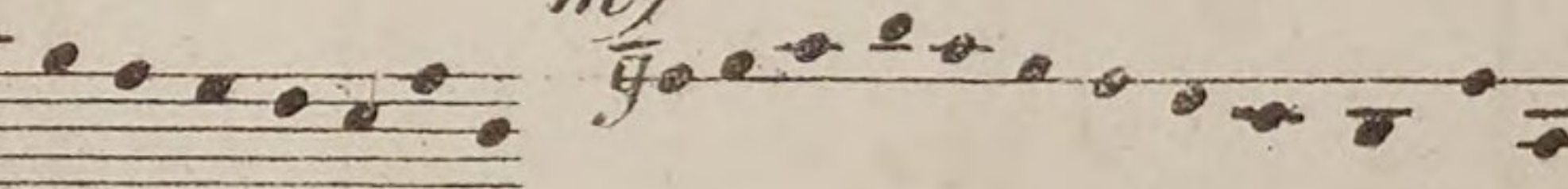
k.)



l.)



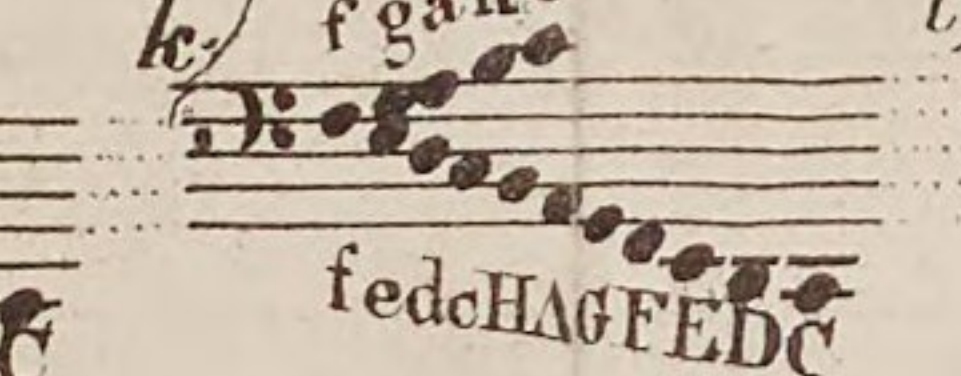
m.)



6.)



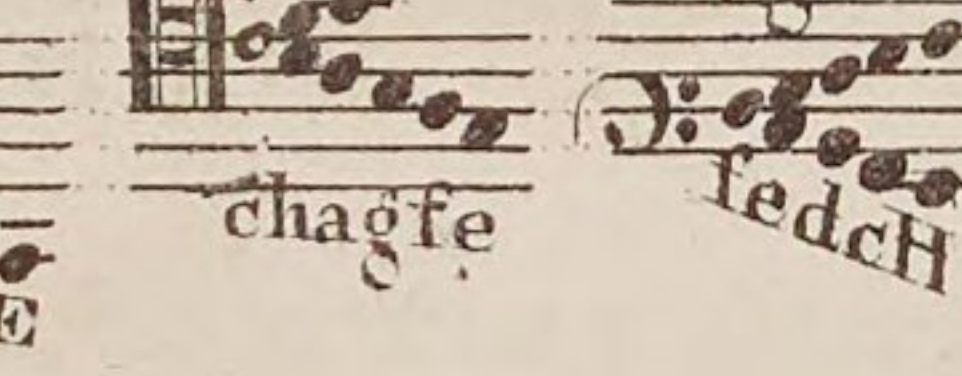
k.)



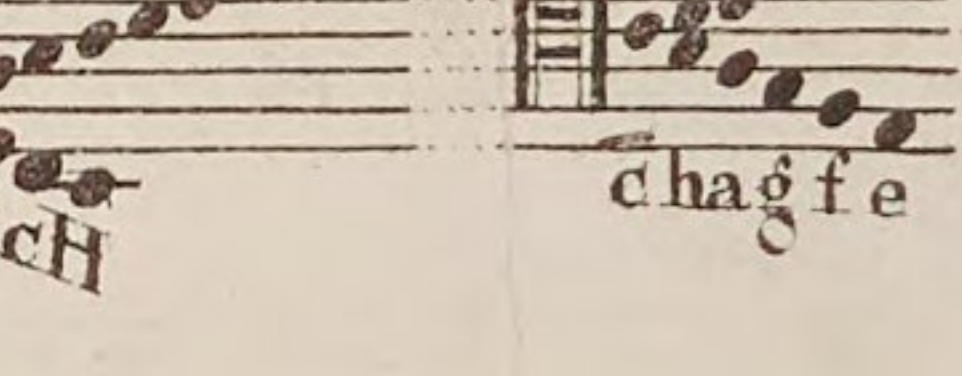
l.)



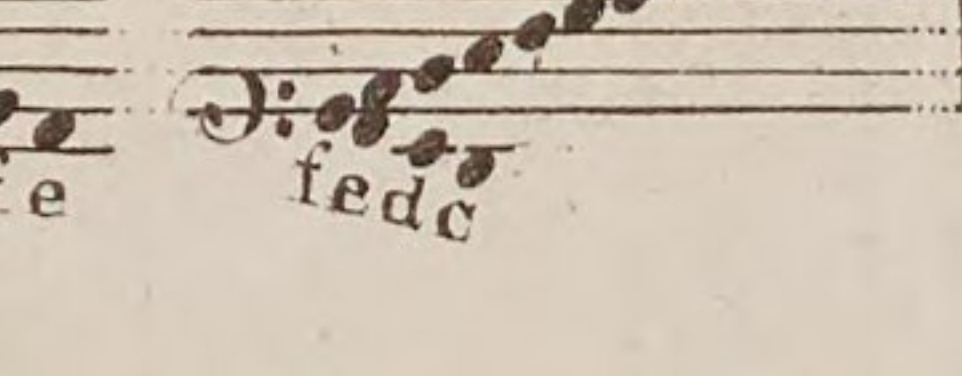
m.)



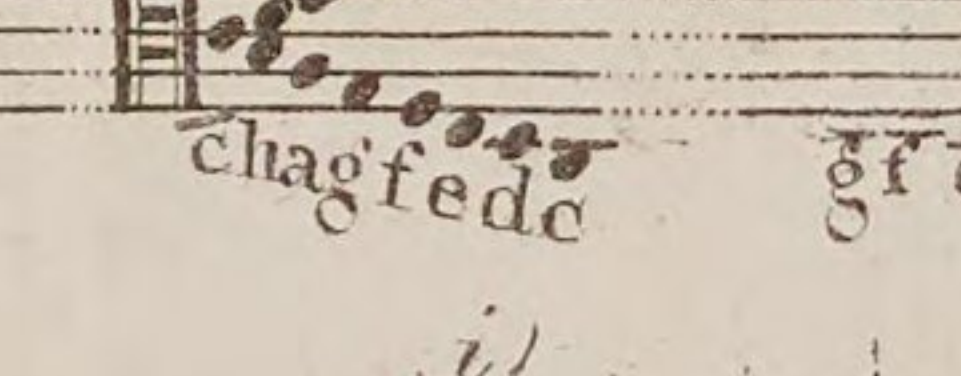
n.)



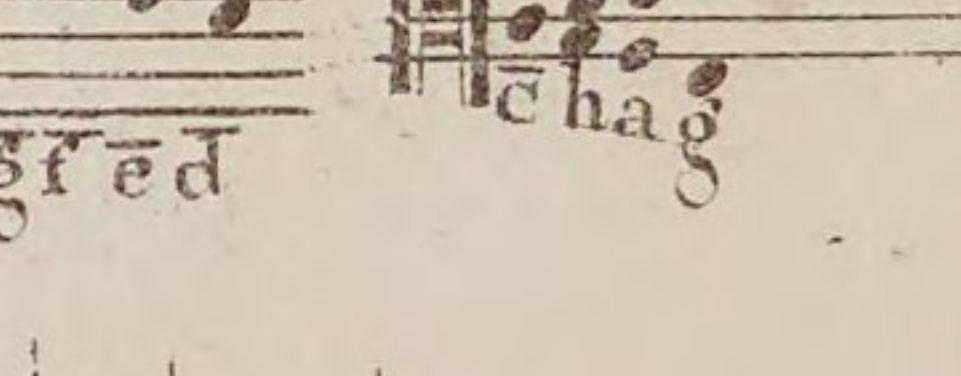
o.)



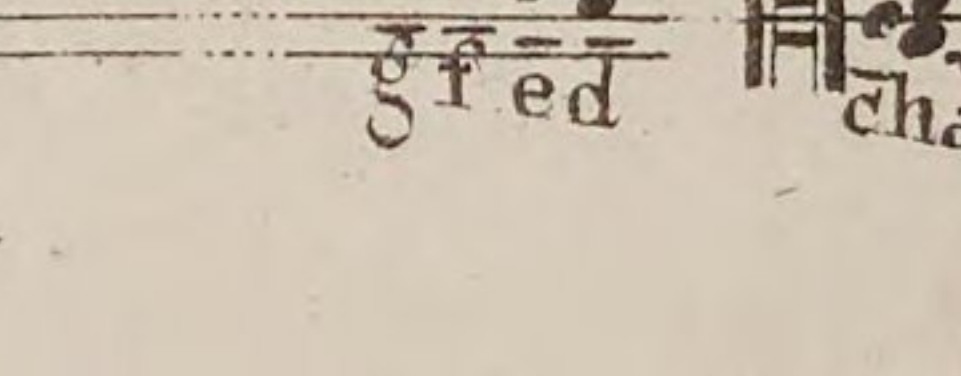
p.)



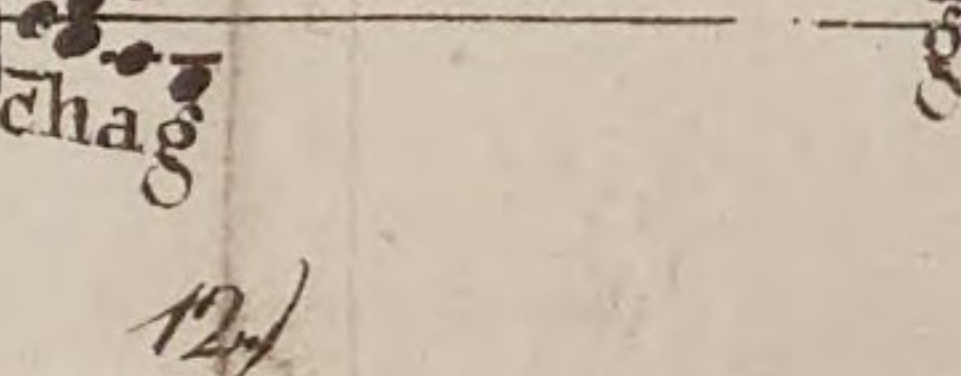
q.)



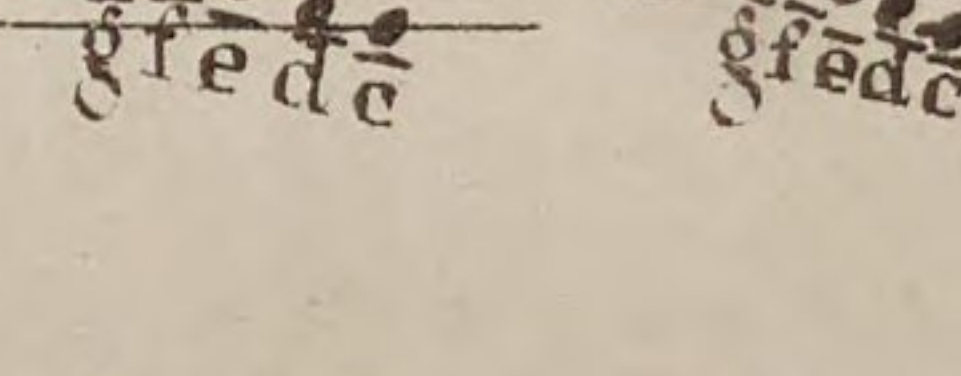
r.)



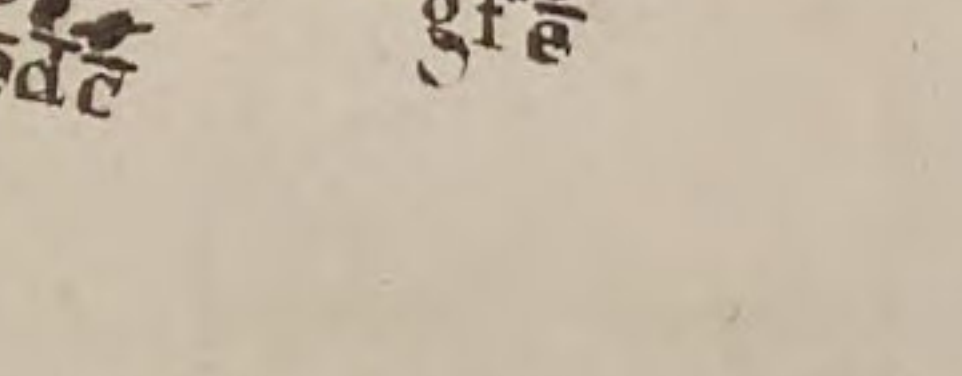
s.)



t.)



u.)



7.)



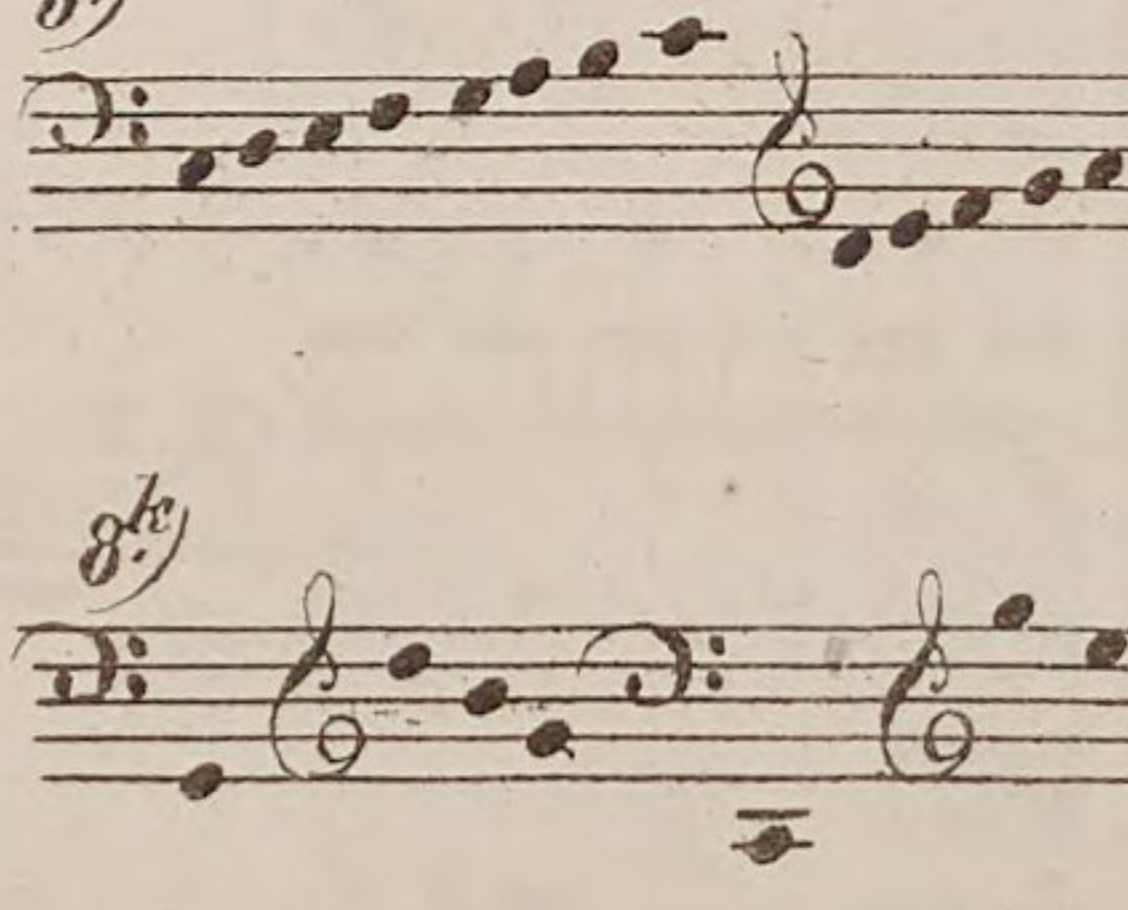
8.)



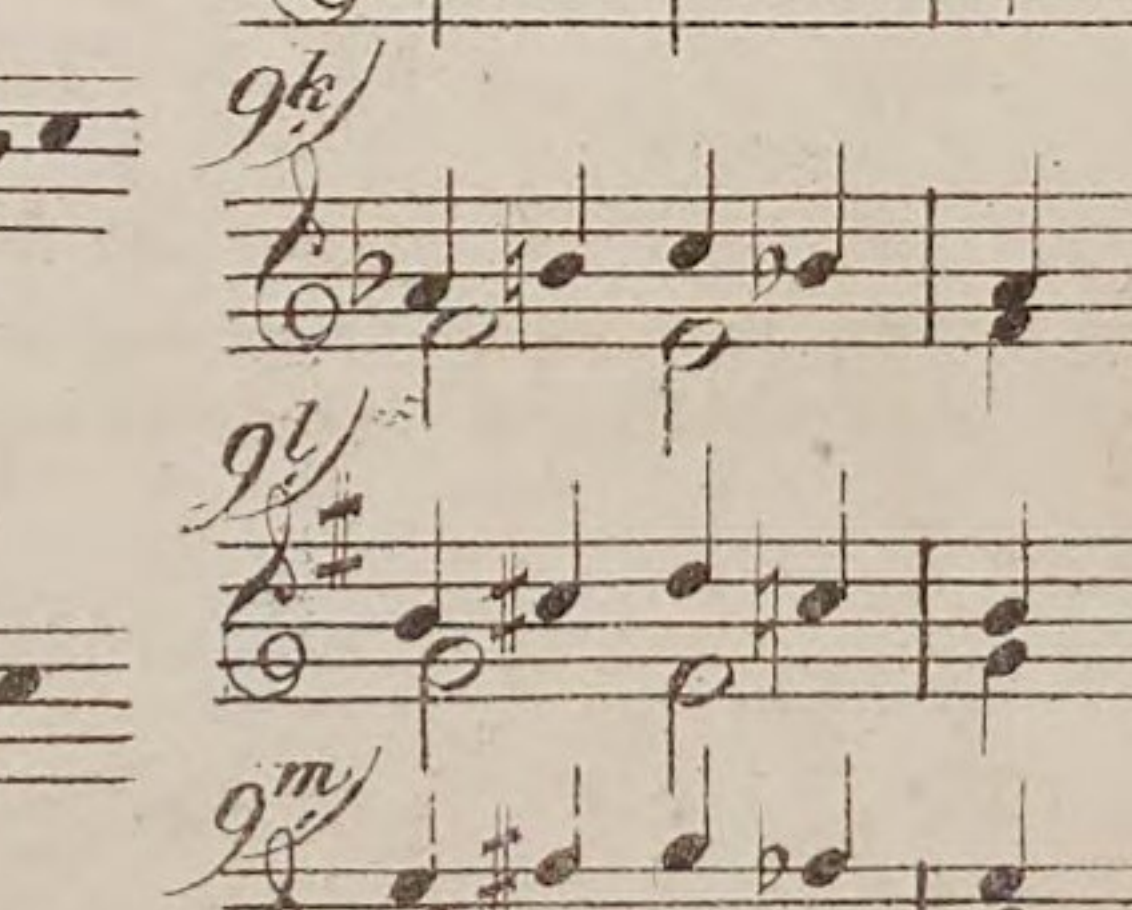
9.)



10.)



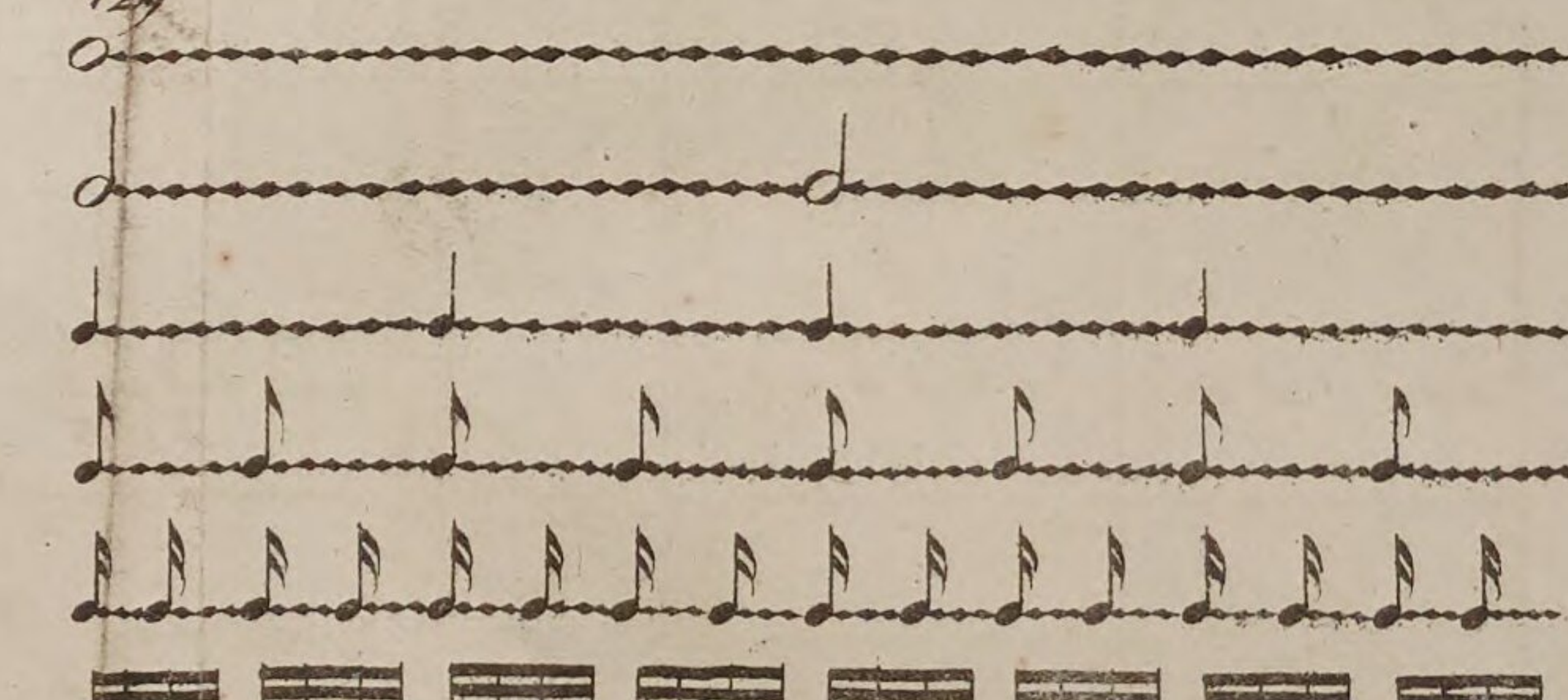
11.)



12.)



13.)

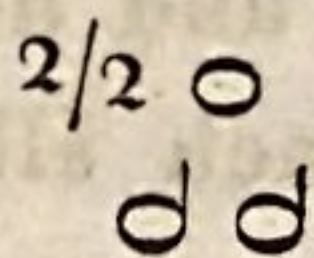


Taf. 2. zur S. 97.

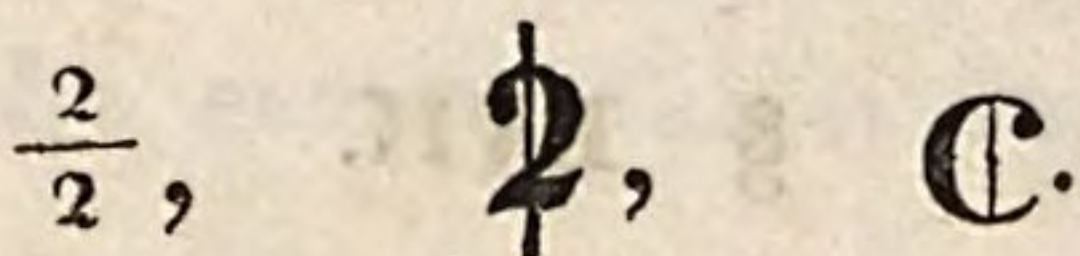
Fig. 13.)

Grade Zusammen- setzungen,	Einfache Tactarten				Ungrade Zusam- mensetzungen,
	mit grader Unterabtheilung	ohne Unter- abtheilung	mit ungrader Unter- abtheilung	Ungrade Zusam- mensetzungen	
a.) $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$	$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$	aa.) $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$
b.) $\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	bb.) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$
c.) $\frac{4}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	cc.) $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$
d.) $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$	dd.) $\frac{9}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$
e.) $\frac{6}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	ee.) $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$
f.) $\frac{6}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	ff.) $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$

Fig. 13. Musical notation examples for various time signatures and measures, including 14/2, 14/4, 14/8, 14/16, 14/32, 14/64, 14/128, 14/256, 14/512, 14/1024, 14/2048, 14/4096, 14/8192, 14/16384, 14/32768, 14/65536, 14/131072, 14/262144, 14/524288, 14/1048576, 14/2097152, 14/4194304, 14/8388608, 14/16777216, 14/33554432, 14/67108864, 14/134217728, 14/268435456, 14/536870912, 14/1073741824, 14/2147483648, 14/4294967296, 14/8589934592, 14/17179869184, 14/34359738368, 14/68719476736, 14/137438953472, 14/274877906944, 14/549755813888, 14/1099511627776, 14/2199023255552, 14/4398046511104, 14/8796093022208, 14/17592186044416, 14/35184372088832, 14/70368744177664, 14/140737488355328, 14/281474976710656, 14/562949953421312, 14/1125899906842624, 14/2251799813685248, 14/4503599627370496, 14/9007199254740992, 14/18014398509481984, 14/36028797018963968, 14/72057594037927936, 14/144115188075855872, 14/288230376151711744, 14/576460752303423488, 14/1152921504606846976, 14/2305843009213693952, 14/4611686018427387904, 14/9223372036854775808, 14/18446744073709551616, 14/36893488147419103232, 14/73786976294838206464, 14/147573952589676412928, 14/295147905179352825856, 14/590295810358705651712, 14/1180591620717411303424, 14/2361183241434822606848, 14/4722366482869645213696, 14/9444732965739290427392, 14/18889465931478580854784, 14/37778931862957161709568, 14/75557863725914323419136, 14/151115727451828646838272, 14/302231454903657293676544, 14/604462909807314587353088, 14/1208925819614629174706176, 14/2417851639229258349412352, 14/4835703278458516698824704, 14/9671406556917033397649408, 14/19342813113834066795298816, 14/38685626227668133590597632, 14/77371252455336267181195264, 14/154742504910672534362390528, 14/309485009821345068724781056, 14/618970019642690137449562112, 14/1237940039285380274899124224, 14/2475880078570760549798248448, 14/4951760157141521099596496896, 14/9903520314283042199192993792, 14/19807040628566084398385987584, 14/39614081257132168796771975168, 14/79228162514264337593543950336, 14/158456325028528675187087900672, 14/316912650057057350374175801344, 14/633825300114114700748351602688, 14/1267650600228229401496703205376, 14/2535301200456458802993406410752, 14/5070602400912917605986812821504, 14/10141204801825835211973625643008, 14/20282409603651670423947251286016, 14/40564819207303340847894502572032, 14/81129638414606681695789005144064, 14/162259276829213363391578010288128, 14/324518553658426726783156020576256, 14/649037107316853453566312041152512, 14/1298074214633706907132624082305024, 14/2596148429267413814265248164610048, 14/5192296858534827628530496329220096, 14/10384593717069655257060992658440192, 14/20769187434139310514121985316880384, 14/41538374868278621028243970633760768, 14/83076749736557242056487941267521536, 14/166153499473114484112975882535043072, 14/332306998946228968225951765070086144, 14/664613997892457936451903530140172288, 14/1329227995784915872903807060280344576, 14/2658455991569831745807614120560689152, 14/5316911983139663491615228241121378304, 14/10633823966279326983230456482242756608, 14/21267647932558653966460912964485513216, 14/42535295865117307932921825928971026432, 14/85070591730234615865843651857942052864, 14/170141183460469231731687303715884105728, 14/340282366920938463463374607431768211456, 14/680564733841876926926749214863536422912, 14/1361129467683753853853498429727072845824, 14/2722258935367507707706996859454145691648, 14/5444517870735015415413993718908291383296, 14/10889035741470030830827987437816582766592, 14/21778071482940061661655974875633165533184, 14/43556142965880123323311949751266331066368, 14/87112285931760246646623899502532662132736, 14/174224571863520493293247799005065324265472, 14/348449143727040986586495598010130648530944, 14/696898287454081973172991196020261297061888, 14/1393796574908163946345982392040522594123776, 14/2787593149816327892691964784081045188247552, 14/5575186299632655785383929568162090376495104, 14/11150372599265311570767859136324180752990208, 14/22300745198530623141535718272648361505980416, 14/44601490397061246283071436545296723011960832, 14/89202980794122492566142873090593446023921664, 14/178405961588244985132285746181186892047843328, 14/356811923176489970264571492362373784095686656, 14/713623846352979940529142984724747568191373312, 14/1427247692705959881058285969449495136382746624, 14/2854495385411919762116571938898990272765493248, 14/5708990770823839524233143877797980545530986496, 14/11417981541647679048466287755595961091061972992, 14/22835963083295358096932575511191922182123945984, 14/45671926166590716193865151022383844364247891968, 14/91343852333181432387730302044767688728495783936, 14/182687704666362864775460604089535377456991567872, 14/365375409332725729550921208179070754913983135744, 14/730750818665451459101842416358141509827966271488, 14/1461501637330902918203684832716283019655932542976, 14/2923003274661805836407369665432566039311865085952, 14/5846006549323611672814739330865132078623730171904, 14/11692013098647223345629478661730264157247460343808, 14/23384026197294446691258957323460528314494920687616, 14/46768052394588893382517914646921056628989841375232, 14/93536104789177786765035829293842113257979682750464, 14/187072209578355573530071658587684226515959365500928, 14/374144419156711147060143317175368453031918731001856, 14/748288838313422294120286634350736906063837462003712, 14/1496577676626844588240573268701473812127674924007424, 14/2993155353253689176481146537402947624255349848014848, 14/5986310706507378352962293074805895248510699696029696, 14/11972621413014756705924586149611790497021399392059392, 14/23945242826029513411849172299223580994042798784118784, 14/47890485652059026823698344598447161988085597568237568, 14/95780971304118053647396689196894323976171195136475136, 14/191561942608236107294793378393788647952342390272950272, 14/383123885216472214589586756787577295904684780545900544, 14/766247770432944429179173513575154591809369561091801088, 14/1532495540865888858358347027150309183618739122183602176, 14/3064991081731777716716694054300618367237478244367204352, 14/6129982163463555433433388108601236734474956488734408704, 14/12259964326927110866866776217202473468949912977468817408, 14/24519928653854221733733552434404946937899825954937634816, 14/49039857307708443467467104868809893875799651909875269632, 14/98079714615416886934934209737619787751599303819750539264, 14/196159429230833773869868419475239575503198607639501078528, 14/392318858461667547739736838950479151006397215279002157056, 14/784637716923335095479473677900958302012794430558004314112, 14/1569275433846670190958947355801916604025588861116008628224, 14/3138550867693340381917894711603833208051177722232017256448, 14/6277101735386680763835789423207666416102355444464034512896, 14/12554203470773361527671578846415332832204710888928069025792, 14/25108406941546723055343157692830665664409421777856138051584, 14/50216813883093446110686315385661331328818843555712276103168, 14/100433627766186892221372630771322662657637687111424552206336, 14/200867255532373784442745261542645325315275374222849104412672, 14/401734511064747568885490523085290650630550748445698208825344, 14/803469022129495137770981046170581301261101496891396417650688, 14/1606938044258990275541962092341162602522202993782792835301376, 14/3213876088517980551083924184682325205044405987565585670602752, 14/6427752177035961102167848369364650410088811975131171341205504, 14/12855504354071922204335696738729300820177623950262342682411008, 14/25711008708143844408671393477458601640355247900524685364822016, 14/51422017416287688817342786954917203280710495801049370729644032, 14/102844034832575377634685573909834406561420991602098741459288064, 14/205688069665150755269371147819668813122841983204197482918576128, 14/411376139330301510538742295639337626245683966408394965837152256, 14/822752278660603021077484591278675252491367932816789931674304512, 14/1645504557321206042154969182557350504982735865633579863348609024, 14/3291009114642412084309938365114701009965471731267159726697218048, 14/6582018229284824168619876730229402019930943462534319453394436096, 14/13164036458569648337239753460458804039861886925068638906788872192, 14/26328072917139296674479506920917608079723773850137277813577744384, 14/52656145834278593348959013841835216159447547700274555627155488768, 14/105312291668557186697918027683670432318895095400549111254310977536, 14/210624583337114373395836055367340864637790190801098222508621955072, 14/421249166674228746791672110734681729275580381602196445017243910144, 14/842498333348457493583344221469363458551160763204392890034487820288, 14/1684996666696914987166688442938726917102321526408785780068975640576, 14/3369993333393829974333376885877453834204643052817571560137951281152, 14/6739986666787659948666753771754907668409286105635143120275902562304, 14/13479973333575319897333507543509815336818572211270286240551805124608, 14/26959946667150639794667015087019630673637144422540572481103610249216, 14/53919893334301279589334030174039261347274288845081144962207220498432, 14/107839786668602559178668060348078522694548577690162289924414440996864, 14/215679573337205118357336120696157045389097155380324579848828881993728, 14/431359146674410236714672241392314090778194310760649159697657763987456, 14/862718293348820473429344482784628181556388621521298319395315527974912, 14/1725436586697640946858688965569256363112777243042596638790631055949824, 14/3450873173395281893717377931138512726225554486085193277581262111899648, 14/6901746346790563787434755862277025452451108972170386555162524223799296, 14/13803492693581127574869511724554050904902217944340773110325048447598592, 14/27606985387162255149739023449108101809804435888681546220650096895197184, 14/55213970774324510299478046898216203619608871777363092441300193790394368, 14/110427941548649020598956093796432407239217743554726184882600387580788736, 14/220855883097298041197912187592864814478435487109452369765200775161577472, 14/441711766194596082395824375185729628956870974218904739530401550323154944, 14/883423532389192164791648750371459257913741948437809479060803100646309888, 14/1766847064778384329583297500742918515827483896875618958121606201292619776, 14/3533694129556768659166595001485837031654967793751237916243212402585239552, 14/7067388259113537318333190002971674063309935587502475832486424805170479104, 14/14134776518227074636666380005943348126619871175004951664972849610340958208, 14/28269553036454149273332760011886696253239742350009903329945699220681916416, 14/56539106072908298546665520023773392506479484700019806659891398441363832832, 14/113078212145816597093331040047546785012958969400039613319782796882727665664, 14/226156424291633194186662080095093570025917938800079226639565593765455331328, 14/452312848583266388373324160190187140051835877600158453279131187530910662656, 14/904625697166532776746648320380374280103671755200316906558262375061821325312, 14/1809251394333065553493296640760748560207343510400633813116524750123642650624, 14/3618502788666131106986593281521497120414687020801267626233049500247285301248, 14/7237005577332262213973186563042994240829374041602535252466099000494570602496, 14/14474011154664524427946373126085988481658748083205070504932198000989141204992, 14/28948022309329048855892746252171976963317496166410141009864396001978282409984, 14/57896044618658097711785492504343953926634992332820282019728792003956564819968, 14/1157920892373161954235709850086



Sie wird vorgestellt durch das Zeichen $\frac{2}{2}$; nicht selten auch durch eine durchstrichene grosse Ziffer 2; oder durch ein senkrecht durchschnittenen C (einen durchstrichenen Halbzirkel):



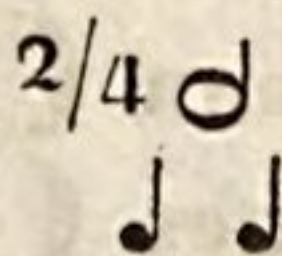
Die beiden letzteren Zeichen werden jedoch oft auch für den grossen Allabrevetakt gebraucht, welchen wir im § LVII kennen lernen.

Der $\frac{2}{2}$ -Takt wird zuweilen auch Allabrevetakt genannt; indessen thäte man wohl, ihn wenigstens jederzeit durch den Beisatz: kleiner Allabrevetakt, von dem ebenerwähnten grossen, eigentlichen Allabrevetakte zu unterscheiden.

§ LVI.

Man kann aber die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, statt durch halbe Noten, auch durch zwei sogenannte Viertelnoten bezeichnen; und so entsteht der Zweivierteltakt. Fig. 13 o.

13 o.



Das Zeichen dieser Taktart ist: $\frac{2}{4}$, weil ein solcher Takt aus zwei sogenannten Viertelnoten besteht; es ist aber eine uneigentliche Bezeichnung, weil die sogenannten Viertel hier eigentlich Hälften sind.

Ebendarum passen die teutschen Namen Viertel, Achtel, u. s. w. hier nicht mehr: denn die sogenannte Halbe ist hier der ganze Takt, die Viertelnote ist der halbe, u. s. w.

XCVIII *Rhythmus und Takt.* (§ LVII.)

Der **Zweiachtel-**, und der **Zweisechzehntel-**takt erklären sich, nach allem Obigen, leicht von selbst. Jener entsteht, wenn man die Takttheile 15 p. durch sogenannte Achtelnoten vorstellt; Fig. 13 p. Er ist wenig gebräuchlich. Uebrigens ist das vom $\frac{2}{4}$ -Takte Gesagte leicht auf diesen anzuwenden, so wie auf den noch seltneren $\frac{2}{16}$ -Takt.

§ LVII.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes, nach Belieben, auch durch grössere Noten als durch Halbe bezeichnen, nämlich durch *semibreves*, sogenannte ganze Noten: **Zweieinsel-** oder **grosser Alla-Breve-Takt.**



Das Zeichen dafür ist entweder $\frac{2}{1}$, oder ein durchstrichener ganzer Zirkel, oder auch eine grosse Ziffer 2, oder, noch bezeichnender, eine solche, aber durchschnittenene Ziffer:

$$\frac{2}{1}, \quad \Phi, \quad 2, \quad \text{2.}$$

Manchmal wird er auch durch das, mehr dem Zweizeiteltakte eigene Zeichen **C** vorgebildet; oder gar durch ein undurchstrichenes **C**; welches letztere Zeichen aber mehr dem Vierviertelakte angehört, den wir weiter unten kennen lernen.

Diese Taktart verdient ihren Namen **Allabrevetakt** darum mit mehr Recht, als der vorhin angeführte kleine, weil eine **Brevis** grade einen solchen **Allabrevetakt** ausmacht.

B.) *U n g r a d e T a k t a r t e n*

§ LVIII.

Ungrader Takt ist, der aus drei Takttheilen besteht.

Wählt man, zur Bezeichnung solcher drei Takttheile, sogenannte halbe Noten, so entsteht der Dreizweiteltakt: $\frac{3}{2}$. Eine punktirte ganze Note stellt hier die Dauer des ganzen Taktes dar. Fig. 13 q. 15 q.

$\frac{3}{2} \circ$.
 d d d

Bedient man sich, zur Bezeichnung der drei Takttheile, sogenannter Viertelnoten, so entsteht der Dreivierteltakt: $\frac{3}{4}$. Fig. 13 r.

Sieht man Achtelnoten als Takttheile an, so hat man den $\frac{3}{8}$ -Takt; Fig. 13 s; und auf ähnliche Art erklärt sich der nicht mehr übliche $\frac{3}{16}$ -Takt. r s.

Will man die drei Takttheile durch recht grosse Noten, durch sogenannte ganze, vorstellen, so entsteht dadurch der Dreieinseltakt, welcher selten mehr vorkommt. Er wird angezeigt durch $\frac{3}{1}$, oder durch eine grosse 3.

Nach der üblichen Eintheilung unserer Notengestaltungen, giebt es gar keine Note, welche einen dreitheiligen Takt an Einem Stücke vorstellte (§ XLIX), und überhaupt passen die Namen: halbe Note, Viertel, u. s. w., wie auch hier leicht einzusehen, auf alle ungrade Taktarten nur ganz uneigentlich, und eben so wenig die Benennungen und Bezeichnungen: Dreizweitel, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, u. s. w., indem z. B. beim $\frac{3}{2}$ -Takte die sogenannten Zweitel eigentlich Drittel sind, und eben so im $\frac{3}{4}$ -Takte die Viertel, u. s. w.



C.) Unterabtheilung der Takttheile.

§ LIX.

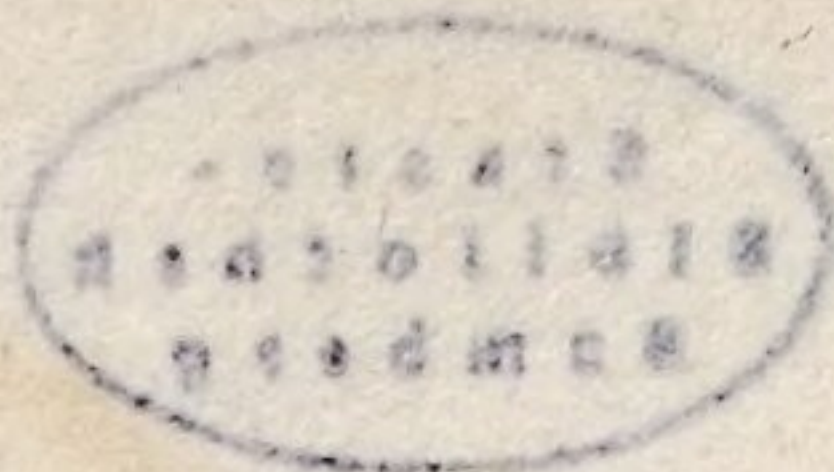
Die Takttheile eines jeden Taktes lassen sich selbst wieder weiter in zwei, oder in drei Unterabtheilungen zerfallen.

13 *g—m.* Die Figuren 13 *g* bis *m* enthalten grade Unter-
g, h, i. abtheilungen, und zwar *g, h, i* grade Unterabthei-
k, l, m. lungen grader Takttheile, *k, l, m* aber grade Unter-
 abtheilungen ungrader Takttheile.

§ LX.

Ungrade Unterabtheilungen findet man von
 13 *t—z.* *t* bis *z*, und zwar ungrade Unterabtheilungen grader
t, u, v. Takttheile bei *t, u, v*; ungrade Unterabtheilungen
w, x, z. ungrader Takttheile aber bei *w, x* und *z*.

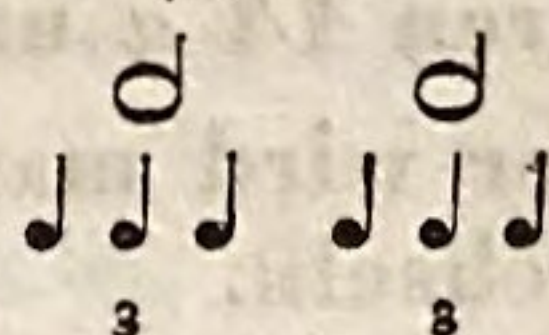
Da, wie wir bereits § XLIX, Seite 85, bemerkten, unsere Notenschrift keine Notengestalt kennt, welche das Drittheil einer anderen Note vorstellte, so giebt es auch keine, um solche ungrade Unterabtheilung eines Takttheiles vorzustellen; sondern man muss sich, nach § XLIX, Seite 86, damit behelfen, drei Noten, deren zwei sonst den Werth einer grösseren ausmachen würden, durch Beischreiben einer Ziffer 3 auf den Werth von Zweien herabzuwürdigen. Um z. B. in Fig. 13 *t* und *w* die Drittheile, in welche jede halbe Note zerfällt, vorzustellen, hat man kein anderes Zeichen, als sogenannte Viertelnoten, deren nun drei eine Halbe vorstellen, und folglich drei Viertel ein Halbes gelten müssen. Eine solche kleine Gruppe von drei sogenannten Viertelnoten nennt man dann eine Vierteltriolen, eine Triole, (eine Gedritte, eine Drei, Dreizahl von Viertelnoten, italienisch *Terzina*) Eben so erkennt man in Fig. *u* und *x* Achteltriolen, und bei *v* und *z* Sechzehnteltriolen.



§ LX $\frac{1}{2}$.

Man wird übrigens bemerken, dass manche der bis hierher aufgezählten Eintheilungen einander in gewisser Hinsicht sehr ähnlich sind, und beinahe Eins und Dasselbe zu sein scheinen. Denn so besteht z. B. der $\frac{3}{2}$ -Takt bei Fig. 13 *k*, grade so, wie der $\frac{2}{3}$ -Takt bei *t*, aus sechs sogenannten Viertelnoten; 13 *k*.
t.

k.) $\frac{3}{2}$ O.

t.) $\frac{2}{2}$ O


Eben so sieht man bei *l* grade wie bei *u* sechs Achtelnoten den Takt ausfüllen, und auf gleiche Weise bei *m* eben so wie bei *v* sechs Sechzehntel. *l*, *u*.
m, *v*.

Bei etwas näherer Betrachtung wird man jedoch sogleich bemerken, dass die Eintheilung bei *k*, *l*, *m* im Grunde doch eine wesentlich andere ist, als die bei *t*, *u*, *v*. Denn bei *k* sind die 6 Viertelnoten grade Theile oder Hälften ungrader Takttheile, bei *t* aber sind sie ungrade Theile, Drittel, von graden Takttheilen; — bei *k* machen je zwei Viertelnoten eine der drei halben Noten aus, welche die Takttheile vorstellen; bei *t* aber machen je drei Viertelnoten einen solchen Takttheil aus. Auf gleiche Weise unterscheidet sich, wie man ohne weitere Erklärung sieht, *l* von *u*, und *m* von *v*. *k*, *l*, *m*.
t, *u*, *v*; *k*.
t.
k.
t.
l, *u*.
m, *v*.

Noch eine andere wesentliche Verschiedenheit liegt in der ganz verschiedenen Vertheilung des Zeitgewichtes oder Accentos, worauf wir bald zurückkommen werden. (§ LXVII.)

§ LXI.

Auf ähnliche Weise wie wir, im Vorstehenden, Takttheile sich in kleinere Zeittheile zergliedern sahen, lassen sich diese letzteren auch wohl noch weiter, in wieder kleinere Zeiten, grade, oder ungrade, zerfallen.

In Fig. 14 *a* und *b* ist jede Viertelnote wieder 14 *a*, *b*.
weiter in zwei Achtelnoten zerfällt.

14 c, d. In Fig. 14 c und d zerfällt jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in zwei Achtelnoten.

c, f. In Fig. 14 e und f ist jedes Viertel in eine Achteltriolo unterabgetheilt, und bei g und h sogar jede Viertelnote der Vierteltriolen wieder in eine Achteltriolo.

a, e. Noch weitere Unterabtheilungen, z. B. in Sechzehntelnoten, in Sechzehnteltriolen und Sextolen, sind in den Figuren 14 a und e angedeutet.

e. Auch hier wird man den Fall Fig. 14 e nicht mit 14 c verwechseln.

14 c) 2/2 



14 e) 2/2 



e. In beiden sieht man zwar zwölf sogenannte Achtel
 c. den Takt ausfüllen; aber diese Achtelnoten sind
 bei e ungrade Theile, Drittel, von graden Theilen,
 von den vier Vierteln; bei c hingegen erscheinen die
 sogenannten Achtel als grade Theile, Hälften, von
 ungraden, von den drei Viertelnoten einer Viertel-
 c triolo. Bei e machen je drei Achtelnoten ein wirk-
 c liches Viertel; bei c aber machen je zwei Achtelnoten
 eine der drei Viertelnoten einer Vierteltriolo aus. Das
 a, b. Beispiel Fig. 15 a, in Vergleichung gegen b, wird
 den Unterschied noch anschaulicher zeigen. (Vergl.
 § LX ¹/₂.) Auch hier liegt übrigens noch eine andere,
 ganz wesentliche Verschiedenheit in der verschieden-
 artigen Vertheilung des Zeitgewichtes, worauf
 wir zurückkommen werden. (§ LXVII.)

§ LXII.

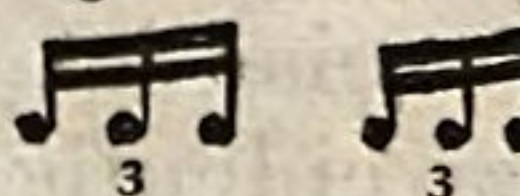
Aus dem im § XLIX, und von § LX bis hierher Angeführten, haben wir gesehen, wie man der, im § XLIX gerügten Einseitigkeit unserer Noteneintheilungs-Art bei vorkommenden ungraden Unterabtheilungen, möglichst nachzuhelfen sucht, durch Triolen.

Quintolen, Sextolen und dgl. Das Nachhelfen durch solche Behelfe und Surrogate bleibt aber freilich immer unvollkommen. So lang eine Note in drei, oder sechs gleichförmige Theile zerlegt werden soll, geht wohl Alles gut; so wie aber etwas Mehres verlangt wird, wird die Bezeichnung leicht verwickelt, und fast verworren; z. B. man wollte eine Note einer Triole punktiren, oder pausiren, Fig. 16 *i, k*, oder nur eine oder zwei davon in Hälften zerspaltten, Fig. 17 *i, k*, oder zwei davon in Eine Note zusammenziehen, Fig. 18 *i, k*. Noch krauser würde die Eintheilung, wenn man gar jede Note einer Triole wieder in drei Theile zerspaltten wollte, Fig. 14 *g, h*, u. s. w., oder etwa bei Fig. 19 *a*.

Glücklicherweise kommen solche verwickelte Unterabtheilungen nur selten, (nur zuweilen in sehr langsamen Sätzen) vor. Eine jedesmal darüber gesetzte Verbindungsklammer $\sim$, mit der Ziffer 3, würde wenigstens zur Verständlichkeit sehr dienlich sein, indem dadurch dem Leser jedenfalls bestimmt auf den ersten Blick zu verstehen gegeben wird, dass die also bezeichnete Notenfigur zunächst dreitheilig sei; z. B.

§ LXII^{1/2}.

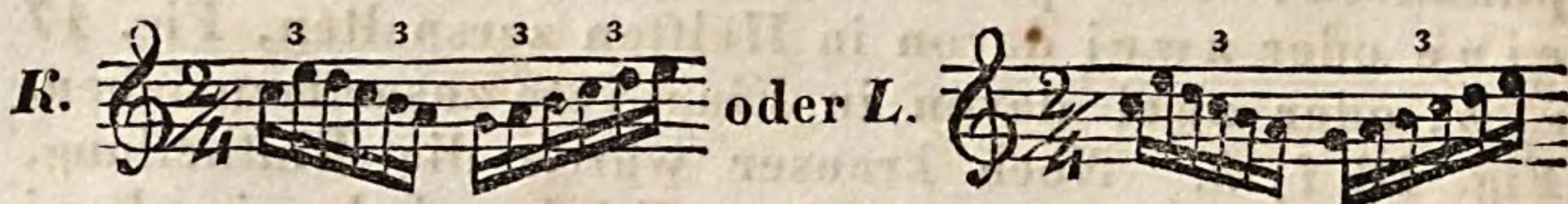
Eine eigene Art von Unbestimmtheit und Zweideutigkeit für das Auge des Lesers entsteht auch zuweilen daraus, dass man zwei kleine Triolen, der Bequemlichkeit des Schreibens wegen, nicht jede abgesondert, sondern durch die sogenannten Geltungsstriche oder Rippen zusammengezogen, zu schreiben pflegt, nämlich

so  statt so . Ist freilich, wie hier,

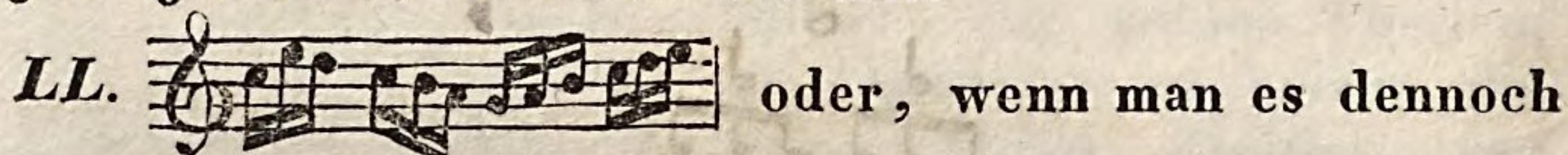
über jede Triole eine Ziffer 3 geschrieben, so ist keine Zweideutigkeit vorhanden; allein auch diese Ziffern werden zuweilen weggelassen, z. B.



und dann bleibt es für das Auge unbestimmt, ob hier vier Sechzehnteltriolen, oder aber, was wohl auch möglich wäre, zwei in Sechzehntelnoten unterabgetheilte Achteltriolen, gemeint seien

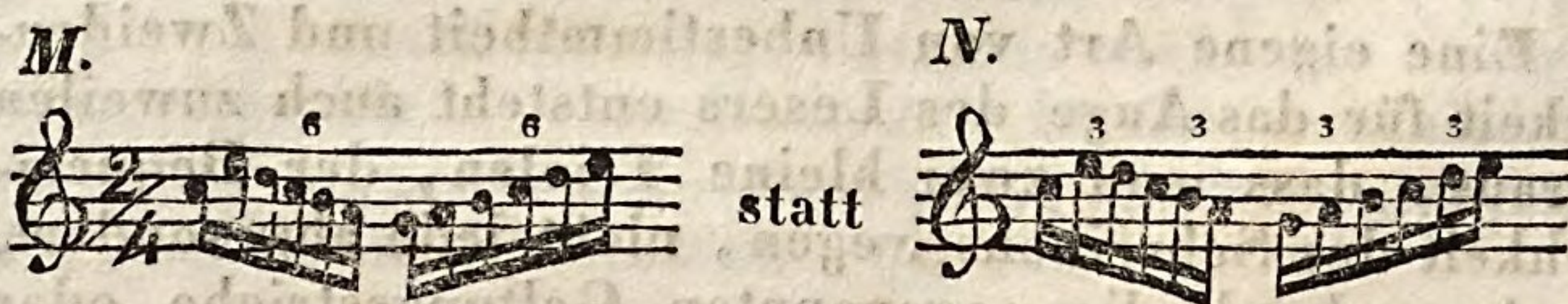


Letzteres ist freilich das minder Gewöhnliche, (weil, wie schon im vorigen § erwähnt, weitere Zerfällungen von Triolennoten nur seltener vorkommen) und demnach ist in solchen Zweifelsfällen allemal die erstere Bedeutung, als die gewöhnlichere, anzunehmen, und obige Figur J also als aus vier Sechzehnteltriolen bestehend zu lesen, also so wie K, und nicht wie L. Sicherer und unzweideutiger bleibt es aber immer, wo solcher Zweifel eintreten kann, niemals zwei Triolen so wie oben bei J, K, oder L, durch die Geltungstriche aneinandergesetzt zu schreiben, sondern lieber jede getrennt, wie hier bei LL.



thut, allemal über jede Triole eine Ziffer 3 zu setzen, wie oben bei K.

Statt solcher ganz unzweideutigen Schreibweise findet man aber in solchen Fällen häufig auch die Ziffer 6 statt zweier Ziffern 3 gebraucht:



und nennt dann solche Figuren Sextolen, (ital. *Sestola*.) Diese Schreibweise ist jedenfalls wenigstens nicht ganz eben so unzweideutig, wie die eben erwähnte letztere, indem die Ziffer 6 nicht selten auch als Zeichen einer in 6 Theilchen gespaltenen Triole wie obige Fig. L, gebraucht wird, und dadurch so-

wohl diese Ziffer 6, als auch der Name Sextole, zweideutig geworden ist.

Anmerkung.

Ich selbst hatte, in der älteren Auflage, den Ausdruck **Sextole** in dieser letzteren Bedeutung als gebräuchlicher angenommen, nämlich als eine in sechs Noten zerspaltene Triole; allein passender und consequenter ist es allerdings, den Namen **Sextole** und die Ziffer 6 als Bezeichnung eines Triolenpaares zu nehmen, (so, dass z. B. eine Achtelsextole sich zur Achteltriole verhalte wie der $\frac{6}{8}$ -Takt zum $\frac{3}{8}$ -Takt;) eine in sechs Noten zerfallte Triole aber nicht **Sextole**, sondern nach wie vor **Triole** zu nennen, und mit 3, nicht aber mit 6, zu bezeichnen, welches beides auch folgerechter mit dem zusammentrifft, was am Ende des § LXXVII und Ende § LXII erwähnt wird. Ja, in der That ist diese Bedeutung auch die mehr gewöhnliche.

D.) *Bemerkungen über die bisher erwähnten verschiedenen Taktarten.*

§ LXIII.

Ueberblickt man die bisher durchgangenen Taktarten, so findet man, dass alle graden, der $\frac{2}{1}$ -Takt, der $\frac{2}{2}$ -, der $\frac{2}{4}$ -Takt u. s. w. im Grunde nur **Eines** und **Dasselbe** unter verschiedenen Gestalten oder Darstellungsformen sind, je nachdem man nämlich sogenannte ganze, halbe, oder Viertelnoten u. s. f. zur Bezeichnung der Takttheile wählt; und eben so sind die verschiedenen ungraden Takte eigentlich nur Spielarten Einer Gattung, nur verschiedene Arten, eine und dieselbe Sache durch Zeichen vorzustellen.

§ LXIV.

Es ergibt sich hieraus, dass in einer Taktart, worin die Takttheile durch grosse Notengestalten dargestellt sind, solche grosse Noten, unter sonst gleichen Umständen, eben so geschwinde gehen, wie kleinere Noten in denen Taktarten, wo die Takttheile unter kleineren Gestalten vorgestellt sind. Da z. B. im $\frac{2}{2}$ -Takt die Halben grade das vorstellen, was im $\frac{2}{4}$ -Takte die Viertelnoten, — die Viertel in jenem grade das,

was in diesem die Achtelnoten, — die Achtel in jenem, was in diesem die Sechzehntel, u. s. w., so gehen eben-
darum in jenem die Halben auch eben so schnell,
wie in diesem die Viertel, u. s. w.

§. LXV.

Eben darum scheint es am Ende wohl gar gleichgültig, welche Art zu schreiben man wähle: jedes Tonstück im $\frac{2}{4}$ -Takte könnte eben so gut im $\frac{2}{2}$ -Takte geschrieben sein, als im $\frac{2}{1}$ -, oder $\frac{2}{8}$ -Takt, u. s. w.

An sich selber ist dies freilich also; — allein man ist übereingekommen, dass der $\frac{2}{2}$ -Takt eine etwas andere Art von Vortrag erhält, als der $\frac{2}{4}$ -, oder gar $\frac{2}{8}$ -Takt, — der $\frac{3}{2}$ -Takt einen anderen als der $\frac{3}{8}$ -Takt; und zwar so, dass ein Tonstück einigermaßen leichter und sanfter vorgetragen wird, wenn es in kleineren Noten geschrieben, oder, mit anderen Worten, je grösser der Nenner, die untere Ziffer des Bruches ist; und desto gewichtiger und derber, je grösser die Notengattung; dass also z. B. die Viertelnoten im *Allegro* anders vorgetragen werden, als die Sechzehntel im *Adagio*; obgleich letztere ungefähr eben so geschwinde gehen als jene.

In dieser Hinsicht giebt die Verschiedenheit der Taktbezeichnungen dem Tonsetzer wieder ein Mittel mehr an die Hand, den Charakter einigermaßen anzudeuten, in welchem er sein Tonstück vorgetragen haben will; und darum ist es nicht unwichtig, die passendste Taktbezeichnung zu wählen. Die älteren Tonsetzer hielten so sehr hierauf, dass man bei ihnen wohl zuweilen $\frac{2}{10}$ -, und $\frac{3}{10}$ -Takt findet.

IV.) Zeitgewicht, Taktgewicht.

§ LXVI.

Die Symmetrie der genau abgemessenen Länge der Zeiten ist es aber nicht allein, was die Wesenheit und den eigenthümlichen Reiz der rhythmischen Ordnung ausmacht: sondern unser inneres Gefühl fügt

noch etwas Eigenes hinzu. Wir legen nämlich, gleichsam unwillkürlich, auf die erste Zeit jeder kleineren oder grösseren Gruppe innerlich mehr Gewicht, als auf den folgenden, oder auf die zwei folgenden Zeittheile, so dass der symmetrischen Folge gleicher Zeitlängen, ein symmetrischer Wechsel grösseren und geringeren inneren Gewichtes der Zeiten entspricht, welcher dem Ganzen Bestimmtheit, Leben und Bedeutung giebt.

Die auf solche Art mehr, oder weniger merklich benachdruckten Zeiten nennt man: schwere, und leichte Zeiten. Man gebraucht dafür auch die Ausdrücke: gute, und schlechte, — starke, und schwache, — auch wohl lange, und kurze Zeit, (entlehnt von innerlich langen, oder kurzen Sylben in der poetischen Metrik) — zum Theil auch die Namen Niederschlag, und Aufschlag. (§ LXXXVIII.)

Es ist in unserer Notenschrift üblich, den Taktstrich allemal unmittelbar vor eine schwerere Zeit zu setzen, oder mit anderen Worten, den Takt als mit dem schwereren Takttheile anfangend zu betrachten.

In jedem zweitheiligen Takte folgt also nach einem schweren Takttheile ein leichter; im dreitheiligen aber folgen nach einem schweren zwei leichte. So ist z. B. im $\frac{2}{2}$ -Takte die erste halbe Note schwer, die zweite aber leicht; und im $\frac{3}{2}$ -Takte die erste schwer, und leicht sind die zweite und dritte:

$\frac{2}{2}$	○	○	$\frac{3}{2}$	○.	○	○
d	d		d	d	d	
schw.	leicht.		schw.	l.	l.	

Was hier von schweren und leichten Takttheilen gesagt wird, ist übrigens nicht so zu verstehen, als müsse ein sogenannter schwerer oder starker Takttheil immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr *forte*)

vorgetragen werden, als die sogenannten leichten oder schwachen; es ist hier vielmehr von einer inneren Gewichtigkeit die Rede, welche der rhythmische Sinn von selbst jeder schweren Zeit beilegt. — Indessen ist doch so viel wahr; dass es dem Gefühle eine Art von Stoss oder Ruck versetzt, wenn, umgekehrt, eine leichtere Zeit durch grössere äussere Tonstärke vor der innerlich schwereren ausgezeichnet wird, z. B.

$\frac{2}{2}$ p f | p f | p f | p f |,

oder

$\frac{3}{4}$ p f | p f | p f |,

oder

$\frac{3}{4}$ p f p | f p f | p f p |,

31.

u. dgl. (Siehe auch Fig. 51.)

§ LXVII.

So, wie von zwei oder drei zusammen gehörenden Takttheilen, der erste immer schwerer ins Gehör fällt, als der oder die folgenden, so findet auch rücksichtlich der Taktglieder, und kleineren untergeordneten Zeittheile und Theilchen unter sich selbst, eine ähnliche Verschiedenheit des inneren Gewichtes statt.

15 g. Daher ist z. B. im $\frac{2}{2}$ -Takte mit grader Unterabtheilung, Fig. 13 g, das erste Viertel am schwersten,

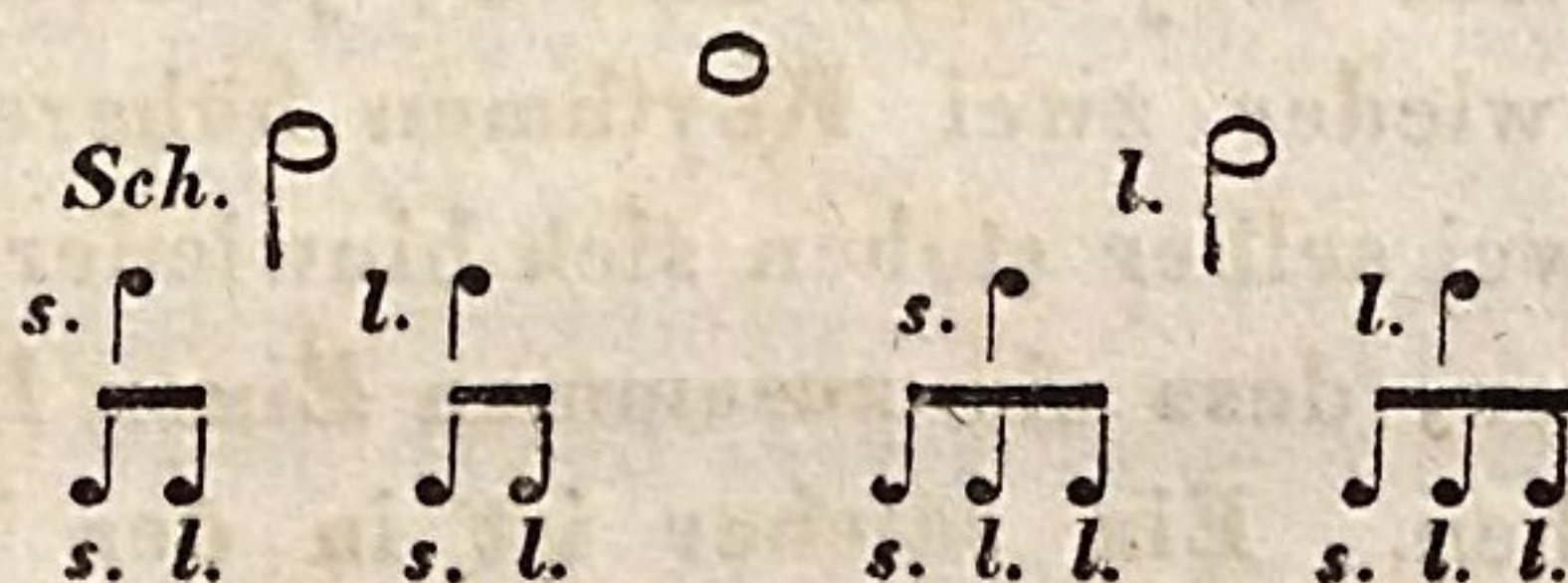
g.) $\frac{2}{2}$ O $\frac{2}{2}$ O t.)
 d d d d
 J J J J
 3 3

t.

das dritte minder schwer, doch schwerer als das zweite und vierte: bei ungrader Unterabtheilung aber, Fig. 13 t, das erste und vierte schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste.

Eben so sind im $\frac{3}{2}$ -Takte, bei grader Unterabtheilung, Fig. 13 k, das zweite, vierte und sechste Viertel 13 k. leichter als das erste, dritte und fünfte; bei ungrader Unterabtheilung, aber Fig. 13 w, sind das erste, vierte w. und siebente schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte. (Vergl. § LXI am Ende.)

Eben so lassen sich auch unter den noch weiter untergeordneten Zeittheilchen, immer schwerere von leichteren unterscheiden. (Vergl. § LX $\frac{1}{2}$, LXI und LXII $\frac{1}{2}$.)



V.) Höhere Rhythmen.

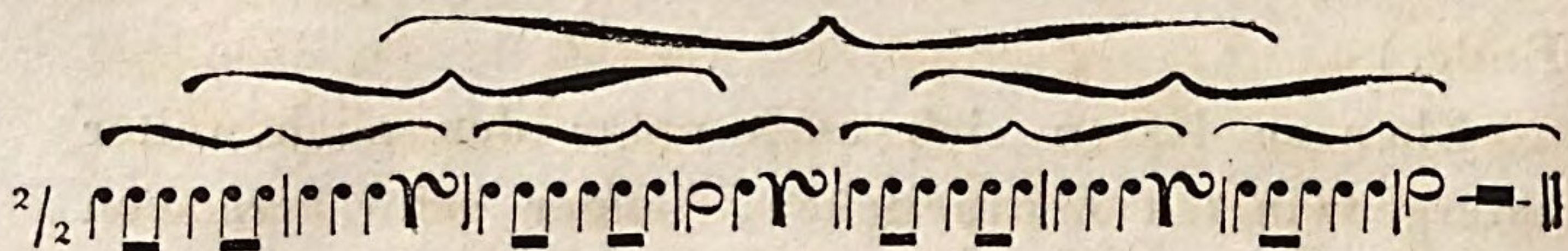
A.) Begriff.

§ LXVIII.

Wir haben bisher gesehen, wie Takttheile sich, paarweise, oder dreierweise, zu Takten, als Ganzen, zusammen gruppieren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und wie solchergestalt unter den Zeiten eines Taktes, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine symmetrische Gliederung entsteht.

Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. So wie nämlich Zeittheile zusammen kleine Gruppen bilden, so können auch mehrere Gruppen zusammengefasst erscheinen, als Theile einer grösseren, eines grösseren oder höheren Rhythmus, eines Rhythmus höherer Ordnung.

Man kann auch noch weiter gehen, und einem solchen grösseren Rhythmus wieder einen gleichen zweiten oder dritten an die Seite setzen, so dass diese zwei oder drei zusammen einen wieder höheren Rhythmus bilden. So machen z. B. in folgendem Satze



je zwei Takte zusammen, einen kleinen Rhythmus aus; diese vier Rhythmen bilden, je zwei und zwei zusammen, wieder zwei Rhythmen höherer Gattung, und diese zwei selber stehen sich hinwiederum so ähnlich gegenüber, dass sie zusammen Einen Hauptrhythmus ausmachen. Ein solcher ist in der Tonsprache ungefähr eben das, was ein Sensus in der Wortsprache, oder wie ein Vers, oder etwa eine Strophe, in der

20 — 24 Metrik. — Siehe auch Fig. 20 bis 24.

§ LXIX.

Die Gliederung der grösseren Rhythmen ist eine mehr ins Grosse gehende Symmetrie, übrigens der des Taktbaues völlig ähnlich, nur Alles nach grösserem Masstabe. Wie der Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht, so bilden zwei oder drei Takte die Theile eines grösseren Rhythmus, und mehrere solche Rhythmen sind wieder Theile einer noch höheren Gruppe.

Darum unterscheiden sich in solchen höheren Rhythmen die Takte, rücksichtlich ihres grösseren, oder geringeren inneren Gewichtes, eben so von einander, wie die Takttheile unter sich; d. h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie, unter

den Takttheilen, die schwereren sich vor den leichteren herausheben.

B.) *A r t e n.*

§ LXX.

Wie wir Takte bald aus zwei, bald aus drei Theilen sich zusammensetzen, und auf diese Art grade, und ungrade Takte, entstehen sahen, eben so kann auch ein grösserer Rhythmus bald ein grader, bald ein ungrader sein, je nachdem er bald aus einer graden, bald aus einer ungraden Anzahl grader, oder ungrader Gruppen gebildet ist.

Es giebt daher Rhythmen

- | | | |
|-----|--|-----------|
| A.) | von einer graden Anzahl grader Gruppen, z. B. Fig. 20, | 20. |
| B.) | — — — — ungrader — ; Fig. 21 a; | 21 a. |
| C.) | — — ungraden — grader — , Fig. 22 n, | 22 n. |
| D.) | — — — — ungrader — . Fig. 23, 24 a. | 23, 24 a. |

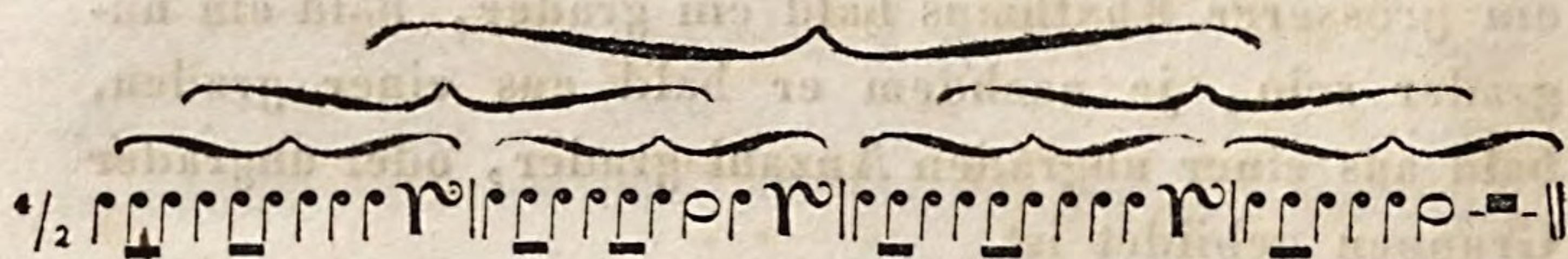
Die Benutzung der unter C.) und D.) erwähnten, bis jetzo seltener gebrauchten Rhythmen könnte den Tonsetzern wohl zuweilen als ein Mittel dienen, neu zu sein, ohne dadurch gesucht oder bizarr zu werden; denn man wird nicht läugnen, dass die Beispiele 22 a, 23, 24 a, so rund und so symmetrisch klingen, als jeder andere grade Rhythmus. Wäre dies nicht, so würden sie nicht Volkslieder geworden sein.

VI.) *Zusammengesetzte Taktarten.*

§ LXXI.

Eben weil der Bau eines grösseren Rhythmus eigentlich das im Grossen ist, was der Taktbau im Kleineren, und mehre Takte sich zu einem höheren Rhythmus gruppieren, wie Takttheile zu einem Takte, jener also gleichsam ein Takt höherer Ordnung oder grösserer

Gattung ist, so schreibt man ihn zuweilen auch wirklich in Gestalt eines grossen oder zusammengesetzten Taktes: d. h. statt nach jedem einfachen Takte einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur je nach zwei, oder mehreren Takten, und lässt die dazwischen liegenden Taktstriche aus. Z. B. der auf Seite 110 abgebildete, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Satz lässt sich auch folgendermassen schreiben:



- wodurch also ein $\frac{4}{2}$ -Takt entsteht. Eben so könnte die unter Fig. 21 a im $\frac{3}{4}$ -Takte geschriebene, aus zweitaktigen Rhythmen bestehende Minuette, darum auch so geschrieben werden wie Fig. 21 b: in Takten von sechs Viertelnoten, also im $\frac{6}{4}$ -Takt.

- 24 a. Auf ähnliche Art könnte man den, als Fig. 24 a im $\frac{3}{8}$ Takte geschriebenen, aus dreitaktigen Rhythmen bestehenden Tanz, auch wohl als aus grossen Takten bestehend schreiben, wie Fig. 24 b, woselbst dann zusammengesetzte Takte von neun Achtelnoten erscheinen: $\frac{9}{8}$ -Takt. Vergl. auch Fig. 22 a und b.

Dieser Ansicht haben unsere zusammengesetzten Taktarten ihre Entstehung zu danken. Ihr Wesen wird nunmehr leicht erkannt werden.

§ LXXII.

Jeder aus 2 oder 3 zwei- oder dreitheiligen Takten zusammengesetzte Takt, besteht als solcher aus wenigstens vier, oder sechs, oder neun Takttheilen. Der in Fig. 21 b vorgestellte, aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte, hat sechs Takttheile. Der in

21 b.

Zusammengesetzte Taktarten (§ LXXIII.) CXIII

Fig. 24 *b* hat deren neun, weil er aus drei dreitheiligen Takten zusammengesetzt ist. 24 *b*

Dabei besteht aber ein solcher zusammengesetzter Takt doch immer wieder nur aus zwei, oder drei Haupttheilen; indem jeder der, unter der Gestalt eines zusammengesetzten Taktes verbundenen, zwei oder drei einfachen, jezt einen Haupttheil des, nach grösserem Masstabe gemessenen, zusammengesetzten Taktes vorstellt.

Auch findet unter diesen also zusammengefügt Takttheilen oder Haupttheilen des Taktes noch dasselbe Verhältniß von Gewichtverschiedenheit statt. (§ LXVI.) Derjenige einfache Takt, welcher zuvor der schwerere war, erscheint in der Zusammenfügung als schwerer Haupttheil, und die zuvor leichten Takte werden leichte Haupttheile; eben so bleibt auch das Verhältniß der Takttheile unter sich auch bei der Zusammenziehung dasselbe.

Jeder zusammengesetzte Takt hat demnach mehr als Einen schweren Takttheil, aber nur Einen schweren Haupttheil, und der schwere Takttheil des schweren Haupttheiles ist der schwerste von allen. In Fig. 24 *b* sind sechs Takttheile; darunter befinden sich zwei schwere (das erste und das vierte Viertel), aber doch nur zwei Haupttheile, deren erster schwerer ist als der zweite; und darum ist denn auch das erste Viertel, (der erste schwere Haupt-Takttheil,) schwerer als das vierte (der zweite Haupt-Takttheil.) 21 *b*

§ LXXIII.

Nach der bisherigen Betrachtung der Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit des zusammengesetzten Taktes im Allgemeinen, gehen wir zur Aufzählung der verschiedenen Gattungen zusammengesetzter Takte über.

Wir betrachten also, im Einklange mit der, S. 111 aufgestellten Eintheilung, die Zusammensetzungen

- A.) von einer graden Anzahl grader Takte,
 B.) — — — — ungrader — ;
 C.) — — ungraden — grader — ,
 D.) — — — — ungrader — :

und zwar erst die einmal, (aus zwei oder drei einfachen, Takten) zusammengesetzten Taktarten, dann

E.) die mehrfach zusammengefügt, und endlich wollen wir

F.) Bemerkungen über diese verschiedenen Taktarten anhängen.

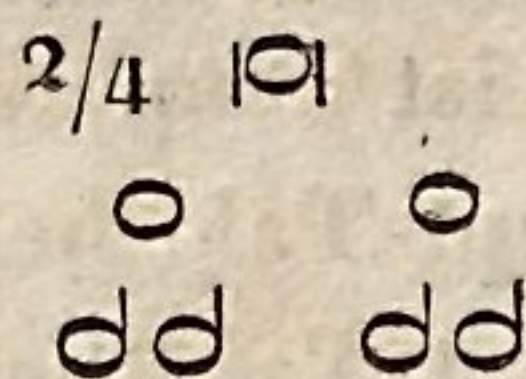
A.) *Grade Zusammensetzungen grader Takte.*

§ LXXIV.

Zwei zweitheilige Takte, durch Auslassung des zwischen ihnen stehenden Taktstriches in Einen Takt zusammengezogen, geben einen viertheiligen; und zwar geben

Zwei solchergestalt zusammengezogene $\frac{2}{2}$ -Takte den sogenannten grossen ganzen Takt, $\frac{4}{2}$, wo nämlich vier sogenannte halbe Noten die Takttheile vorstellen, Fig. 13 a,

13 a.



und welcher auch durch das Zeichen eines ganzen, nicht durchstrichenen Zirkels, $\bigcirc$ oder $\odot$, vorgestellt wird. Nach dem S. 115 Gesagten, sind hier der erste und der dritte Takttheil die Haupttakttheile, und eben darum auch die schwersten; und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

Zusammengesetzte Taktarten. (§ LXXVI.) CXV

Zwei aneinandergefügte $\frac{2}{4}$ -Takte geben den sehr gewöhnlichen Viervierteltakt, Fig. 13 b, welchen man 13 b. entweder durch: $\frac{4}{4}$, oder durch das Zeichen C andeutet.

Zwei $\frac{2}{8}$ -Takte in Einen Takt gezogen, würden einen $\frac{4}{8}$ -Takt geben, Fig. 13 c, und zwei $\frac{2}{16}$ -Takte 13 c. gäben $\frac{4}{16}$ -Takt.

Der $\frac{4}{2}$ -Takt ist übrigens nur selten mehr gebräuchlich, und noch weniger der $\frac{2}{8}$ - und der $\frac{2}{16}$ -Takt.

B.) Grade Zusammensetzungen ungrader Takte

§ LXXV.

Zwei dreitheilige Takte in Eins zusammengezogen, bilden einen sechstheiligen; und zwar geben

Zwei zusammengezogene $\frac{3}{2}$ -Takte einen $\frac{6}{2}$ -Takt, der aber wenig mehr gebräuchlich ist. Fig. 13 d. 13 d.

Zwei $\frac{3}{4}$ -Takte geben $\frac{6}{4}$ -Takt, Fig. 13 e, und 21 b; 13 e, 21 b
und zwei $\frac{3}{8}$ -Takte den bekannten $\frac{6}{8}$ -Takt, Fig. 13 f. 13 f.

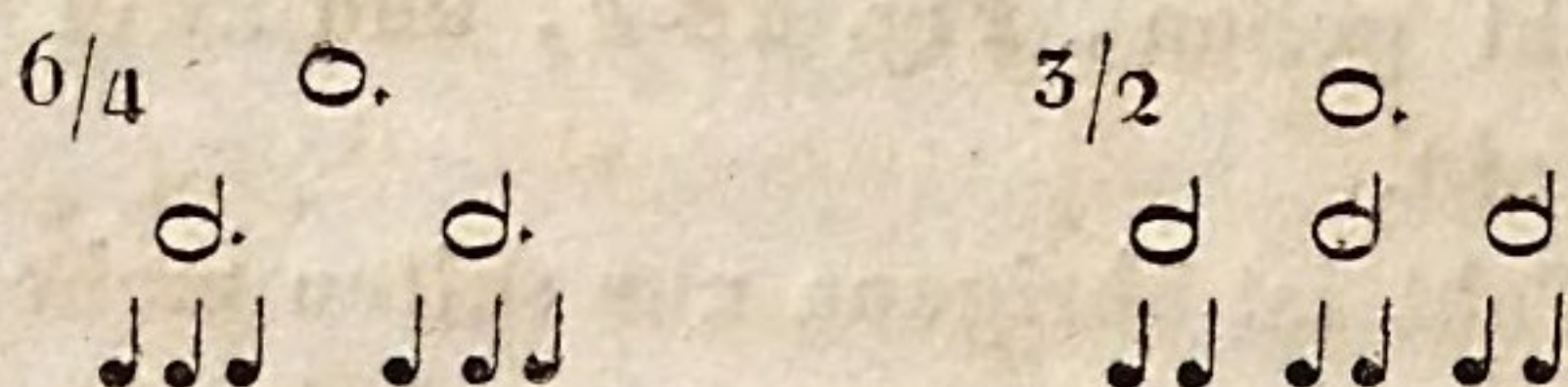
Zwei $\frac{3}{16}$ -Takte würden einen $\frac{6}{16}$ -Takt geben.

Diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten, Taktarten sind ebendarum, weil sie zunächst aus zwei dreitheiligen Gruppen bestehen, ihren Haupttheilen nach allemal als grade zu betrachten. Die zwei Haupttakttheile sind: der erste Takttheil der ersten, und der erste der zweiten Takthälfte, also der erste und vierte Takttheil; diese beiden sind daher auch die schwersten, und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

§ LXXVI.

Aus dem eben Gesagten geht denn auch hervor, wie diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten

Taktarten, von gewissen einfachen dreitheiligen, denen sie zum Theile ähneln, doch sehr wesentlich verschieden sind. Es gehen nämlich zwar z. B. auf einen solchen $\frac{6}{4}$ -Takt, grade wie auf einen $\frac{3}{2}$ -Takt, sechs Viertelnoten; (Vergl. Fig. 13 e mit k:)



allein in jenem sind die Viertelnoten zu drei und drei gruppiert, in diesem aber zu zwei und zwei; in diesem sind die Viertelnoten grade Unterabtheilungen (Hälften) ungrader Theile (der drei Halbennoten, der Taktdrittel;) im $\frac{6}{4}$ -Takte hingegen sind die Viertelnoten ungrade Theile (Drittel) grader Theile (der zwei Takthälften). Im $\frac{3}{2}$ -Takte sind je das erste, dritte, und fünfte Viertel schwerer, als das zweite, vierte, und sechste; im $\frac{6}{4}$ -Takt aber je das erste und vierte schwerer, als das zweite und dritte, fünfte und sechste. Der $\frac{6}{4}$ -Takt lässt sich in zwei Hälften theilen, deren jede mit einem schweren Takttheil anfängt; der $\frac{3}{2}$ -Takt aber ist nicht in Hälften theilbar, ohne einen Takttheil in der Mitte durchzuschneiden.

l. Auf gleiche Art lässt sich der Unterschied des $\frac{3}{4}$ -Taktes vom $\frac{6}{8}$ -Takte leicht einsehen, Fig. 13 l und f, so wie auch der des $\frac{3}{8}$ -Taktes vom $\frac{6}{16}$ -Takte oder etwa des $\frac{3}{1}$ -Taktes vom $\frac{6}{2}$ -Takte.

C.) Ungrade Zusammensetzungen grader Takte.

§ LXXVII.

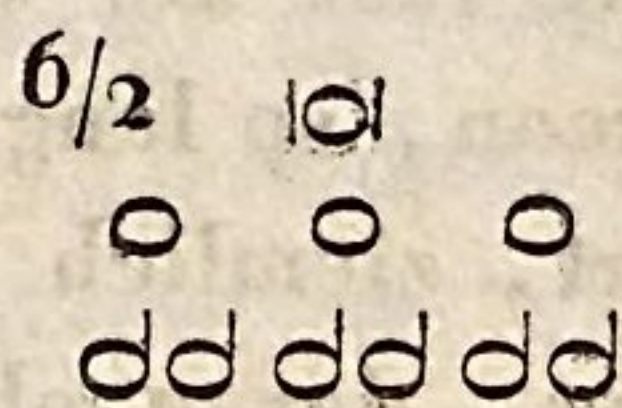
Wir haben bis jetzo zweierlei Gattungen von zusammengesetzten Takten dadurch erhalten, dass wir

Zusammengesetzte Taktarten. (§ LXXVII.) CXVII

entweder zwei zweitheilige, oder zwei dreitheilige Takte in Eins zusammenzogen, und dadurch grade Zusammensetzungen erzeugten. Nun kommt die Reihe an die ungraden.

Drei zweitheilige Takte, in Einen Takt gezogen, geben wieder einen sechstheiligen, da er aber aus drei Haupttheilen besteht, ungraden Takt. Die Taktarten dieser Gattung zeigen die Figuren 13 *aa, bb, cc*, und 22 *b*.

13 *aa, bb, cc*;
22 *b*.



Diese aus drei zweitheiligen Takten zusammengefügte sechstheiligen Taktarten sind zwar den im § LXXV erwähnten, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten, darin ähnlich, dass sie, so wie diese, aus sechs Takttheilen bestehen (Vergl. Fig. 13 *d* mit *aa*, *e* mit *bb*, *f* mit *cc*, und 21 *b* mit 22 *b*); wesentlich verschieden sind aber beide darin, dass ein aus zwei dreitheiligen zusammengefügt Takt seinen Haupttheilen nach ein zweitheiliger, der hier befragliche aus drei zweitheiligen gebildete aber dreitheilig ist. Jener besteht aus zwei Gruppen, jede von drei Takttheilen; dieser aber aus drei Gruppen von zwei Theilen. In jenem sind der erste und der vierte Takttheil schwerer als der zweite und dritte, fünfte und sechste; in diesem aber der erste, dritte und fünfte schwerer als der zweite, vierte und sechste. (Vergl. § LXXVI.)

13 *d, aa, e,*
bb, f, cc,
21 *b; 22 b.*

So sehr aber die eben erwähnten zweierlei Zusammensetzungen wesentlich verschieden sind, so tritt, bei der üblichen Bezeichnungsweise der Taktarten durch zwei, nach Art eines Bruches übereinander-

CXVIII *Rhythmus und Takt.* (§ LXXIX.)

gesetzte Ziffern, allemal der Uebelstand ein, dass für beiderlei sechstheilige Taktarten doch einerlei Bezeichnung statt findet, nämlich für beide die Zeichen $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, u. s. w.; und einer solchen, auf beide Gattungen passenden, Vorzeichnung kann demnach freilich niemand ansehen, welche von beiden verschiedenen Gattungen sechstheiligen Taktes damit gemeint sei.

Da indessen die Tonsetzer gewöhnlich nur von den aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten Gebrauch zu machen pflegen, und fast nie von denen aus drei zweitheiligen, so kann man, so lang nicht der Gebrauch etwas Anderes einführt, ziemlich sicher annehmen, dass jede Vorzeichnung, deren obere Ziffer eine 6 ist, keine ungrade Zusammensetzung grader Takte, keine aus drei zweitheiligen, sondern eine aus zwei dreitheiligen Takten zusammengefügte Taktart zu verkünden pflegt. (Vergl. § LXXXII am Ende.)

D.) *Ungrade Zusammensetzungen ungrader Takte.*

§ LXXVIII.

Drei dreitheilige Takte in Eins gezogen, geben einen neuntheiligen, also in jeder Hinsicht ungraden: und zwar

15 *dd.* Drei $\frac{3}{2}$ -Takke einen $\frac{9}{2}$ -Takt, der aber äusserst selten vorkommt. Fig. 13 *dd.*

ee Drei $\frac{3}{4}$ -Takke einen $\frac{9}{4}$ -Takt, welcher wohl statt finden kann. Fig. 13 *ee.*

15 *ff.*, 24 *b.* Drei $\frac{3}{8}$ -Takke bilden den nicht selten vorkommenden $\frac{9}{8}$ -Takt, Fig. 13 *ff.*, wovon auch schon in Fig. 24 *b* ein Beispiel steht.

In diesen Taktarten sind also der erste, der vierte und der siebente Takttheil schwerer als der

Zusammengesetzte Taktarten. (§ LXXX.) CXIX

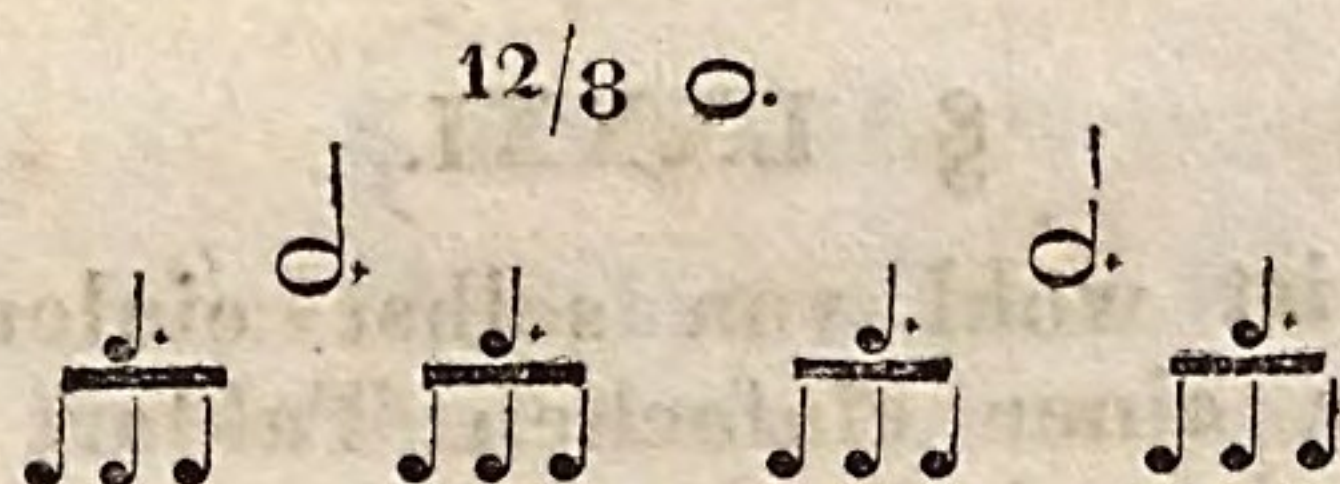
zweite und dritte, fünfte und sechste, achte und neunte.

E.) Mehrfach zusammengesetzte Taktarten.

§ LXXIX.

Man kann auch zwei, oder drei zusammengesetzte Takte noch einmal in Einen ziehen, wodurch wieder neue Gattungen gebildet werden.

Von dieser ganzen Klasse ist jedoch fast nur der aus zwei $\frac{6}{8}$ -Takten, (also aus vier $\frac{3}{8}$ -Takten,) zusammengezogene $\frac{12}{8}$ -Takt üblich:



Weit seltener ist schon der ähnliche $\frac{12}{4}$ -Takt aus vier $\frac{3}{4}$ - oder aus zwei $\frac{6}{4}$ -Takten, oder gar der $\frac{12}{2}$ -Takt aus vier $\frac{3}{2}$ - oder zwei $\frac{6}{2}$ -Takten, — so wie auch der $\frac{12}{16}$ -Takt aus vier $\frac{3}{16}$ -Takten, so wie andere zwölftheilige Taktarten aus sechs zweitheiligen gebildet, oder andere noch verwickeltere Zusammensetzungen wie z. B. achttheilige, 16-theilige, 18-, 24-, 27-theilige u. dgl.

Uebrigens lässt sich alles, was wir bereits von zusammengesetzten Takten überhaupt gesagt, leicht auch auf diese mehrfach zusammengesetzten anwenden.

F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten.

§ LXXX.

Da ein zusammengesetzter Takt nichts Anderes ist, als eine Gruppe von zwei oder mehreren einfachen, so

ergiebt sich daraus fürs Erste, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen als im einfachen, also z. B. die Viertelnoten im $\frac{4}{4}$ -Takte grade so, wie die im $\frac{2}{4}$ -Takte, die Achtelnoten im $\frac{6}{8}$ -Takte wie im $\frac{3}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ -, oder $\frac{12}{8}$ -Takte, u. s. w. (Vergl. § LXIV.)

Ebendarum dürfte man es auch hier wohl als ganz gleichgültig ansehen, ob man ein Tonstück in einfacher, oder in zusammengesetzter Taktart schreiben wolle. — Allein es tritt doch auch hier der, einiger Beachtung werthe Umstand ein, dass das Herkommen z. B. einem $\frac{12}{8}$ -Takte einen anderen Vortrag bestimmt hat, als einem leichtfertigen $\frac{3}{8}$ -Takte, u. dgl. (Vergl. § LXV.)

§ LXXXI.

Uebrigens ist wohl von selbst einleuchtend, dass nicht jedes, in einer einfachen Taktart geschriebene Tonstück, in eine beliebig zusammengesetzte umgeschrieben werden kann, indem zusammengesetzte Takte von graden Haupttheilen sich nur für Rhythmen von grader Taktzahl eignen, Rhythmen von ungrader Taktzahl aber nur für ungrad zusammengesetzte Takte, — und dass es daher sehr ungeeignet wäre, z. B. Rhythmen von zwei einfachen Takten, etwa von zwei $\frac{3}{4}$ -Takten, in Gestalt eines $\frac{9}{4}$ -Taktes schreiben zu wollen, (z. B. Fig. 21 *a* so, wie bei *c*,) — oder, umgekehrt, dreitaktige Rhythmen, etwa von drei $\frac{3}{8}$ -Takten, als $\frac{6}{8}$ -Takt, (z. B. Fig. 24 *a* so, wie bei *c*.)

21 *a*, *c* Denn im zweitaktigen Rhythmus bei 21 *a* ist jeder erste und dritte Takt schwer, der dritte Haupttheil des $\frac{9}{4}$ -Taktes aber, bei 21 *c*, ist leicht; u. s. w. Der zweitaktige Rhythmus von 21 *a* entspricht also keinesweges dem $\frac{9}{4}$ -Takte, sondern vielmehr dem $\frac{6}{4}$ -Takte bei *b*; so wie im Gegentheile der Rhythmus von 3 Dreiachteltakten, bei 24 *a*, sich zwar wohl zur Zusammenziehung in $\frac{9}{8}$ -Takt, wie bei *b*, nicht aber in $\frac{6}{8}$ -Takt *c*, eignet.

24 *a*, *c*.
21 *a*,
c.
a.
b
24 *a*.
b, *c*.

Ebendaraus ergiebt sich denn auch, dass ein Tonstück, worin abwechselnd bald grade, bald ungrade kleine Rhythmen vorkommen, (z. B. ein Stück im $\frac{3}{8}$ -

Takte mit Rhythmen bald von zwei, bald von drei Takten,) sich eben darum gar nicht eignet, weder im $\frac{6}{8}$ -, noch im $\frac{9}{8}$ -Takte geschrieben zu werden. Ein in einer zusammengesetzten Taktart geschriebenes Stück kann vielmehr allemal nur aus gleichartigen kleinen Rhythmen bestehen, und ein buntscheckiger, ungleichartiger Wechsel, bald von graden, bald von ungraden, kann darin gar nicht wohl vorkommen. Ein Tonsetzer, indem er eine zusammengesetzte Taktart wählt, legt sich also ebendadurch die Verpflichtung auf, lauter gleichartige Rhythmen zu bauen; und eben daher rührt denn die vorzügliche rhythmische Rundung, welche den, in solchen zusammengesetzten Taktarten geschriebenen Tonstücken, eigen zu sein pflegt.

§ LXXXII.

Es ist aber, bei der bisherigen Betrachtung der verschiedenen Taktarten, dem Leser auch die weitere Bemerkung wohl nicht entgangen, dass manche zusammengesetzte Takte im Grunde, nur unter anderen Darstellungsformen, ja, zum Theil sogar nur unter anderen Namen, Ebendasselbe vorstellen, wie andere, in grösseren Noten geschriebene, einfache.

Vergleicht man nämlich in der Tabelle Fig. 13, 13.
den einfachen $\frac{2}{2}$ -Takt, bei *n* oder *g*, mit dem $\frac{4}{4}$ -Takte *n*, *g*.
b, so findet man unter beiden nur den Unterschied, *b*.
das in jenem die Halbennoten Takttheile, in diesem aber Haupttakttheile heissen, — die Viertel in jenem Unterabtheilungen, in diesem aber Takttheile. Der Unterschied liegt also gleichsam nur in der Idee, oder in der Schreibform. — Auf gleiche Weise fallen $\frac{2}{4}$ - und $\frac{4}{8}$ -Takt bei *h* und *c*, so wie auch der $\frac{2}{8}$ - und *h*, *c*.
der $\frac{4}{16}$ -Takt, in Eins und Dasselbe zusammen.

Eben so kommt der $\frac{3}{2}$ -Takt, bei 13 *k*, mit einem, *k*.
aus drei $\frac{2}{4}$ -Takten zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ -Takte *bb*, *bb*.
überein, so wie der $\frac{3}{4}$ -Takt bei *l* mit einem eben- *l*.
solchen $\frac{6}{8}$ -Takte *cc*. *cc*.

Dieses Zusammentreffen macht eben die ganze Gattung ungrader Zusammensetzungen grader Takte entbehrlich, (Vergl. § LXXVII am Ende;) indem man z. B. Fig. 22 *b*, statt mit $\frac{6}{4}$, auch mit $\frac{3}{2}$ bezeichnen 22 *b*.

22 c.

kann: Fig. 22 c; wodurch zugleich die ganze, am angef. O. erwähnte Zweideutigkeit beseitigt ist. — Auch als $\frac{3}{4}$ -Takt könnte Dasselbe ausgedrückt werden, wie

d.

Fig. 22 d.

§ LXXXIII.

13 e, t.

f, u.

ce, w, ff.
x.

Auf ähnliche Weise treffen die, aus zwei ungraden Takten zusammengefügte Taktarten, mit einfachen zweitheiligen mit Trioleneintheilung, zusammen, z. B. der $\frac{6}{4}$ -Takt Fig. 13 e, mit dem $\frac{2}{2}$ -Takte bei t, der $\frac{6}{8}$ -Takt bei f, mit $\frac{2}{4}$ bei u, u. dgl., und eben so die ungraden Zusammensetzungen ungrader Takte, mit einfachen ungraden, z. B. Fig. ee mit w, Fig. ff mit x, u. s. w.

Indessen hat, einestheils, auch hier der Gebrauch eine andere Art, die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, und eine andere, die Triolen vorzutragen, eingeführt, (Vergl. § LXV und LXXX;)

24 b.

d.

Andernteils lässt sich auch Manches viel füglicher im $\frac{6}{8}$ -Takte schreiben, als in Triolen eines $\frac{2}{4}$ -Taktes, und umgekehrt, oder leichter in $\frac{9}{8}$, — als in Triolen eines $\frac{3}{4}$ -Taktes. Denn wollte man z. B. das in Fig. 24 b als $\frac{9}{8}$ -Takt geschriebene Beispiel in Gestalt von Triolen eines $\frac{3}{4}$ -Taktes schreiben, so müssten die dreiweise gruppirten Takttheile des $\frac{9}{8}$ -Taktes, im $\frac{3}{4}$ -Takte in Triolenform geschrieben werden, wie bei 24 d, welche Schreibung, wie wir schon Seite 103 bemerkten, viel umständlicher ist. — Oder, wollte man, umgekehrt, nachstehendes Beispiel J,

J.)



wo im ersten Takte erst ungrade, und dann grade Unterabtheilung vorkommt, aus dem $\frac{2}{4}$ -, in $\frac{6}{8}$ -Takt übersetzen, so liessen sich zwar wohl die ersten drei Noten in der Gestalt dreier Achteln eines $\frac{6}{8}$ -Taktes

K.)



schreiben wie bei K; was machen wir aber dann mit

den folgenden zwei Achteln? Diese lassen sich im $\frac{6}{8}$ -Takte gar nicht darstellen; denn es ist zwar hergebracht, drei Noten, durch eine darüber gesetzte Ziffer 3, auf die Geltung von zweien zu vermindern, nicht aber, umgekehrt, zwei Noten zur Dauer von dreien auszudehnen. (Uebrigens könnte man freilich auch dieses Letztere wohl einführen.)

VII.) *Fünftheilige, siebentheilige, und ähnliche Gruppierungen.*

§ LXXXIV.

Wir haben bis hierher überall nur von zweitheiliger, oder von dreitheiliger Gruppierung gesprochen, überall nur von zwei-, oder von dreitheiligem Takte, oder von Zusammenfügung zweier, oder dreier solcher Takte, zu 4-, 6-, 8-, 9-, 12-, 16-, oder 18-theiligen Takten, und eben so nur von Unterabtheilungen der 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 16, oder 18 u. s. w. Takttheile, in zwei, oder drei solche Unterabtheilungen. Ueberall also keine anderen Zahlen, als die erste grade Primzahl 2, oder die erste ungrade 3, oder solche, welche durch Multiplication einer dieser Primzahlen mit 2 oder 3 entspringen.

Andere Zusammengruppirungen, z. B. von fünf, von sieben Theilen u. dgl., sagen unserem Gehöre weit weniger zu; wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die aus fünfstheiligen, und siebentheiligen Takten bestehenden Beispiele, Fig. 25 *i* bis *q* und 26 *i* bis *q*, versuchen will.

25 *i* — *q*
26 *i* — *q*.

Die Ursache hiervon scheint nicht schwer zu erklären. Fürs Erste ist es wohl natürlich, dass unser rhythmischer Sinn Gruppierungen, welche sich nicht durch jene einfachsten Primzahlen theilen und unterabtheilen lassen, nicht leicht aufzufassen vermag.

Fürs Andere liegt in einem solchen Rhythmus auch etwas ungemein Lahmes und Schleppendes, indem eine solche Gruppierung gar zu wenig Nachdruck, nämlich gar zu viele leichte Theile gegen Einen schweren, enthält. In einem fünfteiligen Takte würde nämlich nur der erste Takttheil ein schwerer, alle vier folgenden aber würden leichte sein; — im siebentheiligen kämen gar sechs leichte Theile gegen einen schweren, u. s. w. Solche Armuth an Betonung kann aber dem Gehöre nicht anders als langweilig werden.

Oder soll etwa unter den fünf, oder sieben Theilen, mehr als Einer als schwer gelten, ein solcher Takt mithin als zusammengesetzter Takt angesehen werden: so würde er doch allemal aus ungleichartigen Theilen zusammengesetzt erscheinen, nämlich aus einem graden, und einem ungraden Takte; z. B. der $\frac{5}{4}$ -Takt aus einem $\frac{2}{4}$ - und einem $\frac{3}{4}$ -Takte. Eine solche Zusammenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unrhythmisch, indem das Taktgewicht unter fünf Takttheile unmöglich symmetrisch vertheilt werden kann; denn es müsste einmal nach dem zweiten, und das andremal nach dem dritten Takttheile wiederkehren. (Vergl.

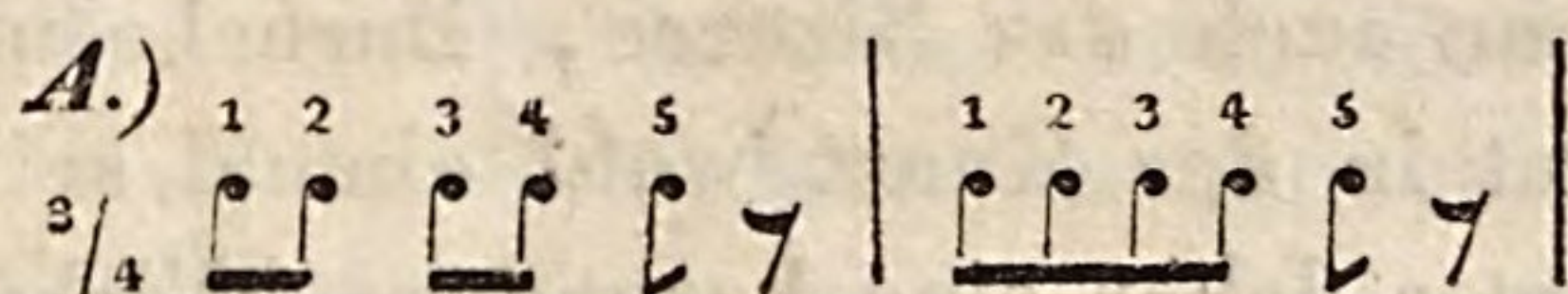
23 m, n. Fig. 25 m oder n.)

Zwar liesse sich eine Art von fünfteiligem Takte denken, welcher wenigstens insofern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären: nämlich wenn man die dreitheilige Hälfte, nach Art einer Triole, so zusammenkürzte, dass diese drei Takttheile nur grade eben so viele Zeit einnahmen, wie die anderen zwei, oder umgekehrt, ungefähr so wie in Fig. 25 r, oder s, oder wie Seite 122 J. K. Allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünfteiliger Takt, sondern ein aus zwei gleichlangen Hälften bestehender, zweitheiliger; und dennoch wäre dadurch das Misverhältnis nicht befriedigend gehoben; denn noch bliebe jeder Takt eines solchen Tonstückes aus einer zweitheiligen, und einer dreitheiligen Hälfte, folglich wieder nicht recht symmetrisch, zusammengesetzt.

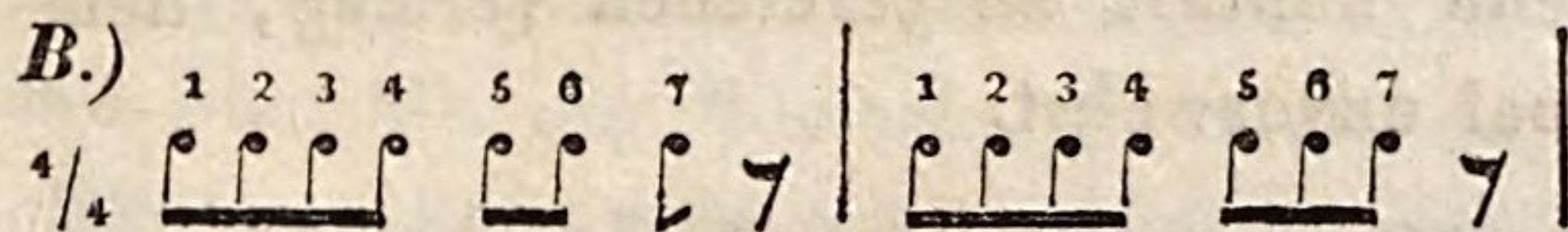
Was von siebentheiligen Taktarten, von zehnteiligen, eilfteiligen und ähnlichen, zu halten sei, ergiebt sich nun von selbst. Siebentheiliger Takt müsste aus zwei zweitheiligen und einem dreitheiligen, oder aus zwei dreitheiligen und gar

einem eintheiligen, oder vollends aus einem fünf- und einem zweitheiligen, zusammengesetzt sein; — oder es kämen sechs leichte Theile nacheinander gegen einen einzigen schweren. (Vergl. Fig. 26.) — Und wie wäre endlich ein zehntheiliger, oder gar ein eilftheiliger, dreizehntheiliger u. dgl. zusammengesetzt? — 26.

Zuweilen täuscht man sich auch, und meint, einen fünftheiligen oder ähnlichen Takt zu hören, indess man Eins, Zwei, u. s. w. folgendermaßen gezählt hat:



oder:



d. h. man hat bei A.) nach „fünf“ einen Augenblick innegehalten, und also einen $\frac{3}{4}$ -Takt gemacht, von dem man fünf Achtel laut zählt, und das sechste pausirt, — bei B.) aber einen viertheiligen, dessen achtes Achtel man pausirt; oder man trägt Fig. 25 i so vor, wie bei t oder u, oder so wie bei r oder s, u. s. w. Grade dass man sich hier so unwillkürlich täuscht, beweiset, wie sehr es in der Natur unseres rhythmischen Sinnes liegt, Alles auf 2, 3, 4, 6, 8, u. s. w. zurückzuführen. 25 i. t u, r, s

Nach den bisherigen Betrachtungen ist es wohl ganz begreiflich, dass fünftheilige, siebentheilige u. dgl. Taktarten, obgleich von manchen Schriftstellern schon so manchesmal in Schutz genommen, doch bis jetzt immer nicht in Aufnahme und Gebrauch kommen wollten. Nur einzelne, hier und da angeblich gebräuchliche Tonstücke hat man als Raritäten bekannt gemacht, oder ähnliche, als bloße Versuche, oder um der Sonderbarkeit willen, componirt, (z. B. Boiel die Cavatine Nr. 40 in seiner *Dame blanche*, worin ein aus $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ gebildeter $\frac{5}{4}$ -Takt vorkommt), nur um zu beweisen, dass sich so etwas wirklich komponiren lasse. Es ist daher weniger zu wundern, dass solche Taktarten, ungeachtet so vieler Apologen, so wenig Eingang und Aufnahme, — als, dass so wenig eingehende Taktarten so viele Partisane gefunden.

§ LXXXV.

Durch das Bisherige soll übrigens nicht gesagt sein, solche fünftheilige, siebentheilige und ähnliche Zeiteintheilungen seien in der Musik durchaus unbrauchbar.

Fürs Erste kann eine solche Taktart, eben ihrer Sonderbarkeit wegen, auch wohl einmal mit Glücke zu Hervorbringung eines eigenen Effectes gebraucht werden. Denn auch das Bizarre, Barocke und Wunderliche findet in der Kunst wohl einmal seine rechte Stelle, und wer daher eine besondere Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermag, dem bleibt sie allemal unverwehrt.

§ LXXXVI.

Für's andere ist unser rhythmisches Gefühl, wenn es auch solchen Taktarten gewissermaßen widerstrebt, doch minder abgeneigt, sich solche Gruppierungen untergeordneter Zeitheilchen gefallen zu lassen; und darum nimmt es, im Verlaufe eines Satzes, mitunter auch wohl Quintolen, Septolen, u. dgl. mit hin, bei welchen, ihres schnellen Vorübergehens wegen, das Unrhythmische der Eintheilung (wenigstens dem Zuhörer) fast nicht bemerkbar ist, (obgleich der Spieler die Schwierigkeit, und ich möchte sagen Unnatürlichkeit, solcher Quintolen-, oder Septimolen-Eintheilung gar wohl empfindet.) Es ist eben eine kurze Unterbrechung der rhythmischen Ordnung, wobei der Satz im Ganzen doch rhythmisch bleibt, nur nicht bis auf diese Unterabtheilung herab; und da ja, wie wir gleich anfänglich bemerkten, ein Tonstück auch wohl ganz unrhythmisch sein kann, so ist es auch kein wesentlicher Uebelstand, wenn ein sonst rhythmischer Satz nicht grade bis auf jede Unterabtheilung herab rhythmisch ist. (§ XLVII.)

§ LXXXVII.

Und auf gleiche Weise, wie wir in solchen Fällen die rhythmische Symmetrie nicht bis auf die kleinsten Unterabtheilungen herab festgehalten sehen, so findet man, und zwar vorzüglich in längeren Tonstücken, auch oftmals aufwärts, d. h. in Ansehung der höheren Rhythmen, solche Symmetrie nicht so durchgängig beobachtet, sondern mitunter auch Perioden von 5, von 7, 10, 11, 13 Takten, u. dgl. so dass also ein solches Stück nicht bis zu den höchsten Hauptabtheilungen hinauf, rhythmisch symmetrisch angeordnet ist.

Auch hier gilt die Bemerkung, dass, da rhythmisches Ebenmas kein unbedingtes Erfordernis ist, auch das unverbrüchliche Festhalten desselben, von den kleinsten Unterabtheilungen bis zu den höchsten Haupttheilen hinauf, nicht unbedingt nöthig ist. In der Lehre von der rhythmischen Zeichnung kommen wir hierauf zurück (§ XCIII, S. 153.)

VIII.) *Aufschlag, Niederschlag.*

§ LXXXVIII.

Es ist beim Taktschlagen gebräuchlich, den Anfang eines jeden Taktes durch Niederschlagen der Hand oder der Taktirrolle zu signalisiren, bei dem letzten Takttheile aber die Hand zu heben, um demnächst beim Anfange des folgenden Taktes wieder niederzuschlagen. Diesem Gebrauche zufolge pflegt man den Takttheil, bei welchem der Niederschlag geschieht, den Niederschlag des Taktes, den aber, bei welchem die Hand gehoben, bei welchem aufgeschlagen wird, den Aufschlag, oder auch wohl Auftakt zu nennen.

Statt des Ausdruckes **Aufschlag**, gebraucht man auch zuweilen das gleichbedeutende, aber fremder, und darum freilich fein gelehrt klingende Wort *Arsis*, (vom Griechischen *ἄρσις*, ich erhebe, oder hebe empor,) und statt **Niederschlag** den Namen *Thesis*, (*θέσις*).

Dass, nach Rousseau's *Dictionnaire de Musique*, art. *Battre la mesure*, und *Arsis*, die Griechen umgekehrt die schweren Takttheile durch Aufheben, die leichten durch Niederschlagen zu bezeichnen pflegten, bei ihnen also der schwere durch *Arsis*, durch *Thesis* aber der leichte bezeichnet wurde, und dass auch ein Scarlatti den Takt auf solche Art zu schlagen pflegte, gehört unter die wenig praktischen Antiquitäten.

Im Gegensatze des ersten, und letzten Takttheiles, welche durch Nieder-, und Aufschlagen bezeichnet werden, kann man jeden Takttheil, welcher etwa noch zwischen dem ersten und letzten liegt, und daher durch Bewegung des Taktirstabes nach der rechten, oder linken Seite hin gezeigt zu werden pflegt, **Seitenschlag** nennen.

Obgleich der Ausdruck **Aufschlag** immer einen letzten, und folglich leichten Takttheil bedeutet, so ist jener Ausdruck mit dem Worte leichter Takttheil doch keineswegs gleichbedeutend, indem zwar jeder Aufschlag eine leichte Zeit, aber nicht jede leichte Zeit grade ein Aufschlag ist. Denn da in jedem mehr als zweitheiligen Takte, folglich in jedem dreitheiligen, so wie in allen zusammengesetzten Taktarten, mehrere leichte Takttheile vorkommen, unter welchen nur der letzte durch Aufschlag bezeichnet wird, so ist nicht jeder leichte Takttheil Aufschlag, sondern oft auch ein Seitenschlag.

Uneigentlich pflegt man jedoch zuweilen unter dem Namen **Aufschlag** auch wohl solche Takttheile zu verstehen, wie z. B. das 2^{te} oder auch 5^{te} Viertel des $\frac{4}{4}$ -Taktes, das 2^{te} des $\frac{3}{4}$ -Taktes, das 4^{te} Achtel des $\frac{6}{8}$ -Taktes, u. dgl.

Dass der Ausdruck Aufschlag oder Auftakt auch noch in anderen Beziehungen uneigentlich gebraucht zu werden pflegt, wird S. 151 unten erwähnt.

IX.) Klänge im Rhythmus betrachtet.

A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze.

§. LXXXIX.

Die Takteintheilung, so wie die anderen, grösseren oder kleineren rhythmischen Mase, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt, sind eigentlich nur trockenes Fachwerk, nämlich nur das Mas der rhythmischen Figuren, keineswegs aber die Figur selber; so wie das Ruthen-, Schuh-, Zoll- und Linienmas, und das Verhältniss, nach welchem ein architectonisches Werk, oder die Model oder Säulendicken, wonach eine Säule gemessen wird, noch nicht das Gebäude, nicht die Säule selber sind. Mit anderen Worten: wir richteten unsere Aufmerksamkeit bis jetzt auf das rhythmische Mas blos als Mas; nun wollen wir sie näher auf das zu Messende, d. h. auf rhythmische Sätze selber wenden.

Wir nennen Figur, Phrase, oder Satz, jede grössere oder kleinere Gruppe von Klängen oder Schlägen, welche, vermöge ihrer Zeichnung, als ein grösseres oder kleineres Ganzes empfunden wird. So werden z. B. Seite 110, die 9 ersten Noten, als eine Figur miteinander bildend empfunden, und heissen daher ein, wiewohl nur kurzer, nur untergeordneter Satz, welcher, zusammengenommen mit der ihm gegenüberstehenden ähnlichen kleinen Gruppe der folgenden 8 Noten, eine Phrase oder einen Perioden höherer Ordnung, eine Figur grösseren Masstabes, bildet u. s. w. Eben so erkennt man in Fig. 21 *a* acht kleine 21 *a*. Phrasen, jede von zwei Takten, — in Fig. 22 bei *a* 22 *a*.
Weber's allgem. Musiklehre. 9

deren zwei, jede von drei Takten, und ähnliche in
23 a, 24 a Fig. 23 a und 24 a.

Man schlage zu diesem und den bis S. 153 folgenden §§. das erste und das zweite Notenblatt zugleich heraus.

§ XC.

In dieser Hinsicht wollen wir vordersamst im Allgemeinen bemerken, dass, wie sich wohl von selbst versteht, die rhythmische Ordnung eines Satzes keineswegs darin besteht, dass alle Klänge darin von gleicher Länge sein müssen, sondern nur dass sie nach einerlei Masstab und Verhältnis bemessbar seien. Mit anderen Worten: ein Satz braucht, um rhythmisch zu sein, keineswegs etwa aus lauter Achtelnoten, oder aus lauter Viertelnoten u. s. w. zu bestehen; dies wäre vielmehr eine höchst langweilige Einförmigkeit, sondern es können darin bald ganze, bald Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten u. dgl., bald auch dergleichen punktirte Noten, Triolen u. s. w. vorkommen; das rhythmische Ebenmas bleibt immer darin bestehend, dass alle diese verschiedenen Längen gegeneinander in Verhältnissen der Primzahlen 2 oder 3 stehen, und sohin nach einem und demselben Masstabe bemessbar sind.

§ XCI.

Eben so ist es auch gar nicht nothwendig, dass ein Satz grade mit dem Anfang eines Taktes anfangen, und mit dem Ende eines solchen schliesse, so dass die Grenzpunkte der Zeichnung grade auf die Theilungspunkte des rhythmischen Mases, d. h. auf die Taktstriche fallen; vielmehr kommen sehr häufig Phrasen vor, deren Anfangspunkt in die Mitte eines Taktes, oder vor, oder nach der Mitte desselben fällt; und

ebendies findet in Ansehung des Endpunktes statt. So findet man nämlich eine Menge Perioden, sowohl am Anfang, als im Verlauf eines Tonstückes, welche mit einer oder mehreren leichteren Noten anheben, wie z. B. in Fig. 27 bis 30 i. Das Anfangen eines Perioden 27 - 30 i. mit einer schweren Note ist eben so wenig nothwendig, als z. B. in jedem Worte grade die erste Sylbe die Gewichtsylbe ist, oder in einem rhetorischen Sensus das erste Wort das betonteste, oder die erste Sylbe eine schwere, oder sogenannte lange Sylbe, Gewichtsylbe, zu sein braucht. Ein mit einer leichten Zeit anfangender Periode ist einem, mit einem jambischen, oder anapästischen Fuss anfangenden Verse zu vergleichen, so wie der Anfang mit dem Niederschlag einem trochäischen Vers entspricht.

Im gemeinen Sprachgebrauche pflegt man von jedem Tonstücke, welches nicht mit dem Niederschlage anfängt, zu sagen, es fange im Aufschlage an, und nennt dann auch wohl Alles, was dem ersten Niederschlage vorhergeht, den Aufschlag oder auch Auftakt des Stückes. Nach diesem Sprachgebrauche wären also in den oben erwähnten Fig. 27 bis 30 i die 27 - 30 i. ersten Noten der Auftakt.

Solcher Sprachgebrauch ist aber freilich nur da eigentlich passend, wo das Stück genau mit dem Aufschlage, also mit dem letzten Takttheile, anfängt, wie bei 27, nicht aber auch in Fällen wie Fig. 28, 29, 30 i. 27 - 30 i. wo der sogenannte Aufschlag mehr, oder weniger als den letzten Takttheil beträgt.

Schliesslich will ich noch bemerken, dass man Anfänge der Art wie Fig. 30 i, wo der sogenannte Auftakt mehr als einen halben Takt beträgt, gewöhnlicher so zu schreiben pflegt wie bei k, in welcher Gestalt k. sie dann gewissermassen wieder als im Niederschlage anfangend erscheinen.

Eben so kann auch das Ende eines Satzes bald auf einen schweren, bald auf einen leichten Takttheil

22-24, 31. fallen, Fig. 22, 23, 24. — Bei 31 beginnt und endet sogar jede der verschiedenen Zeichnungen auf einem anderen Takttheile. Die erste fängt mit dem Takte an, und endet mit dem zweiten Takttheile; die zweite hebt mit dem dritten Takttheil an, und endet mit dem ersten des folgenden Taktes; die dritte beginnt mit dem zweiten Takttheile, und endet mit dem dritten.

§ XCII.

Man pflegt den Endpunkt einer kleineren rhythmischen Figur oder Zeichnung, oder den Punkt, wo ein Periode endet und ein neuer anfängt, oder überhaupt das Ende einer Figur, auf welche jedoch wieder eine andere folgt, Einschnitt, oder Cäsur, oder auch Absatz zu nennen. Es ist gleichsam das, was in der Wortsprache die sogenannten Interpunktionen sind. Auf Seite 110 fühlt man am Ende des zweiten Taktes ordentlich ein Komma, mit welchem verglichen, das Ende des Satzes ein Punktum heissen könnte. In Fig. 21 *a* erkennt man einen Einschnitt am Ende des 2^{ten}, 4^{ten} und 6^{ten} Taktes; und eben so leicht sind die Interpunktionen in Fig. 22, 23, und 24 fühlbar. In Fig. 31 findet man einen Einschnitt nach dem zweiten Takttheile, einen andern nach dem ersten Takttheile des zweiten Taktes, einen dritten am Ende des zweiten Taktes, dann nach dem zweiten Takttheile des dritten Taktes wieder einen vierten Einschnitt, u. s. w.

Je nachdem der Endepunkt einer Figur auf leichte, oder auf schwere Zeit fällt, pflegt man die Cäsur eine männliche, oder weibliche Cäsur zu nennen. Wenn nämlich der Takt-, oder Zeittheil, auf welchen die letzte Note einer Figur fällt, schwerer ist, als die vorhergehende, so heisst die Cäsur männlich, im entgegengesetzten Falle aber weiblich. In Fig. 21 sind

die erste, 2^{te} und 3^{te} Cäsur weibliche, männlich aber ist die vierte. Diese Benennungen sind aus der poetischen Metrik entlehnt: in der Lehre vom Versbaue nennt man nämlich einen Vers, wenn er mit einem Worte endet, dessen letzte Sylbe eine Gewichtssylbe, d. h. schwerer als die vorhergehende ist, wie z. B. „Gewalt“ — „Beweis“ — „überrascht“ — einen männlichen; weiblich hingegen heissen Endungen wie folgende: „gewaltig“ — „beweisen“ — „überraschen“ — „Sterben“, u. dgl. Eben darum ist auch in Fig. 23 die Cäsur bei „Aeckerle“ und „jämmerlich“ weiblich, männliche Cäsuren aber sind die bei „Wies“ und „gewiss“. Das Nähere seinerzeit in der Lehre von der Vocalcomposition. 23

§ XCIII.

Die musikalischen Sätze werden grösstentheils von einer rhythmisch runden, d. h. auf eine der Primzahlen 2 oder 3 hinauslaufenden Anzahl von Theilen gebildet. Eine solche rhythmische Abrundung bringt in die Zeichnung des Satzes eine eigene Ordnung, durch welche er uns vorzüglich eingehend, überschaulich und fasslich wird.

Je weiter daher in einem Satze die rhythmische Symmetrie getrieben wird, desto runder, glatter und überschauchlicher wird er. Da indessen jedes Kunstwerk, durch allzu viele Symmetrie, zwar sehr leichtfasslich und glatt eingehend, aber auch zugleich etwas trivial und einförmig wird, z. B. Fig. 32, so pflegt man, in längeren Tonstücken, nicht lauter so ganz abgerundete Phrasen ganz symmetrisch an einander zu reihen, sondern mitunter auch minder leicht überschauliche Perioden anzubringen. (Vergl. S. 119.) 32

Sehr weitläufig handelt von der Taktzahl und überhaupt vom rhythmischen Baue der Tonphrasen, Koch in s. Anweisung zur Composition, deren zweiter Band sich fast einzig mit diesem Gegenstande beschäftigt.

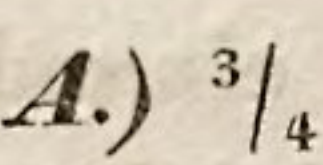
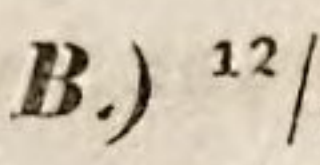
B.) *Einzelne Klänge in Beziehung auf den Rhythmus betrachtet.*

1.) **Rhythmische Rückung oder Verschiebung.**

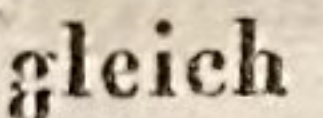
§ XCIV.

Ausser dem, was wir bis hierher von der rhythmischen Zeichnung und Ordnung musikalischer Figuren bemerkt, finden wir auch noch Einiges in Hinsicht gewisser besonderen Arten von Stellung einer Note in der rhythmischen Ordnung, bemerkenswerth.

Als ersten Fall dieser Art bemerken wir denjenigen, welchen man *rhythmische Verrückung* zu nennen pflegt, nämlich wo, bei ungrader Zeiteintheilung, nach einer schweren Zeit eine innerlich leichtere Note folgt, welche längere Zeitdauer hat als die vorhergehende innerlich schwerere Zeit; mit anderen Worten, wo die, nach einer rhythmisch schweren Zeit folgende leichtere Note, länger an Einem Stücke fortgehalten wird, also von längerer Zeitdauer oder Geltung ist, als jene innerlich schwere Zeit; oder, wieder anders ausgedrückt, wo eine auf eine leichte Zeit fallende Note noch über die Dauer dieser Zeit hinaus, und bis auf die folgende eben so leichte Zeit, fortgehalten und, durch solches Forthalten, durch solches Verbinden und Aneinanderhängen zweier leichten Zeiten, länger an Dauer wird als die ihr vorhergehende schwere Zeit: z. B.

A.) $\frac{3}{4}$  B.) $\frac{12}{8}$ 

55 - 57. Mehrere Beispiele enthalten die Figuren 53 bis 57.

Man bemerkt leicht, dass solche Rückung nur bei ungrader Zeiteintheilung statt findet, wo nämlich zwei leichte Zeiten nacheinander folgen. Bei grader Eintheilung, wo nach jeder leichten Zeit gleich wieder eine schwere folgt, z. B. $\frac{4}{4}$ , geht

das Zusammenbinden eines leichten Zeittheiles mit dem folgenden schon wieder schwereren, in eine andere Gattung über, welche wir sogleich unter dem Namen *Synkope* werden kennen lernen.

§ XCV.

Bei solchen Rückungen erhält die, in Ansehung des Zeitgewichtes leichtere, aber der Zeitdauer nach längere Note, vermöge dieser ihrer längeren Dauer, gleichsam einen Vorzug, ein Uebergewicht gegen jene, innerlich schwerere, der Dauer nach aber kürzere Zeit; sie wird, im Vergleiche gegen die innerlich schwerere, gleichsam begünstigt und gehoben, und die Symmetrie des Rhythmus dadurch gewissermaßen verschoben oder verrückt; und dies ist ohne Zweifel der Grund, weshalb diese Art von Stellung einer Note den Namen *rhythmische Rückung* erhalten hat, und zuweilen auch wohl *Verrückung* genannt wird.

Allerdings findet unser Gefühl in solcher Benachdrückung und Belastung der innerlich leichteren Zeit, etwas gleichsam Vershobenes und Widerhaariges, etwas aus der Ordnung des gewöhnlichen Geleises Gerücktes, eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen Symmetrie; allein diese eigene Art von Empfindung, das gleichsam Hinkende, Vershobene, oder Holpernde solcher rhythmischen Fortschreitung, eben diese Besonderheit sage ich, lässt sich zuweilen, am rechten Orte und mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft benutzen.

Ob es in der angeführten Fig. 37 i, aus Pergolesi's *Stabat mater*, am rechten Orte geschehen sei, gleichsam um das Schluchzen der weinenden Mutter zu malen, das war einmal, zu alten guten Zeiten, der Gegenstand einer gar wichtigen Controverse unter den Musikgelehrten. (Siehe z. B. Sulzers Theorie, Art. 37 i.

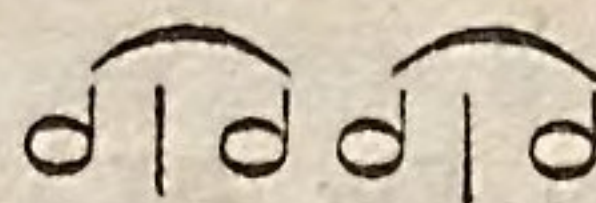
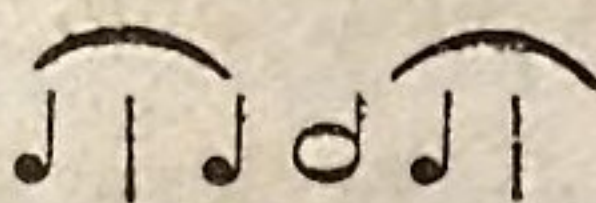
57 k. Verrückung, und Leipz. allgem. musik. Zeitung, II. S. 257 flgg.) — Allemal würde ich, wenn nun doch einmal das Weinen und Aechzen (*gemere*) nachgebildet werden sollte, die Verschiebung unmasgeblich wenigstens, wie bei *k*, auf die erste Sylbe von „*gementem*“ beschränkt, wo nicht gar lieber so geschrieben haben, wie bei *l*, indem, der Prosodie nach, wohl diese Sylbe die Dehnung und Hebung verträgt, nicht aber die zweite von „*cujus*“, oder von „*animam*“. Die Sache gehört übrigens nicht hierher, sondern in die Lehre von Prosodie, Scansion, Accentuation und Declamation.

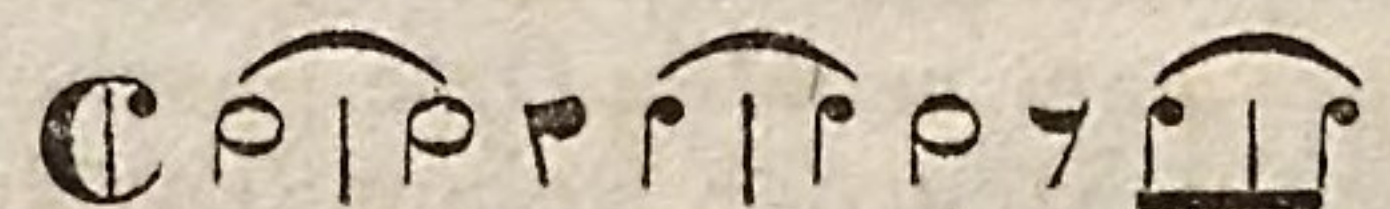
56. Uebrigens waren unsere lieben Alten gar ausnehmend grosse Freunde solcher Verrückungen, und konnten sich, wie es scheint, gar nicht satt daran hören; wie denn auch Kirnberger Beispiele wie Fig. 56 (eine Arie über den Text: „*Benche mi sprezzì l'idolo ch'adoro*“) als Muster schönster Arien und guten und richtigen Ausdruckes in Singsachen, den Anfängern zur Nachahmung empfiehlt. (Siehe s. Kunst d. r. Satzes, I. S. 223 flgg.)

2.) Synkope.

§ XCVI.

Eine vorzüglich bemerkenswerthe rhythmische Stellung einer Note, ist die Synkope. Wenn nämlich ein Klang mit einem leichten Takttheile oder Zeittheile anfängt, und auf dem folgenden schwereren noch ununterbrochen fortwährt, so dass also die letzte Hälfte dieser Note auf eine schwerere Zeit fällt als ihre erste, wie in nachstehenden Beispielen, so nennt man diesen Klang einen synkopirten, eine Synkope.

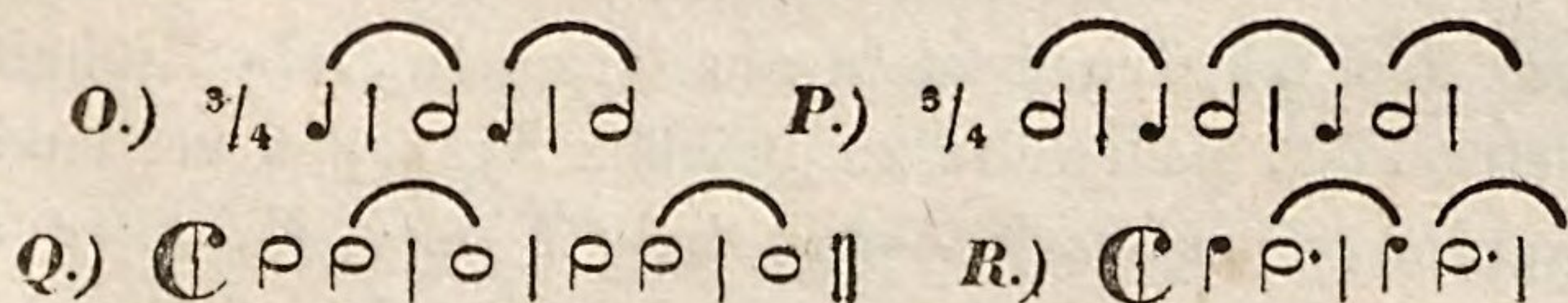
J.)  K.) 

L.)  u. dgl.

M.) $\frac{3}{4}$  N.) $\frac{3}{4}$ 

In der Synkope erscheinen also immer zwei, wenn auch in Ansehung der Dauer gleiche, doch in Ansehung des Gewichtes verschiedene Takttheile, Taktglieder, oder Zeiten, und zwar erst eine leichtere, dann eine schwerere, durch das Forthalten Eines Klanges gleichsam zusammengebunden; oder, wenn man es sich so vorstellen will, es erscheint ein fortdauernder Klang, durch den, während seiner Dauer erfolgenden Eintritt der schwereren Zeit, gleichsam in zwei Hälften oder überhaupt in zwei Theile zerschnitten, (daher der Name Synkope, von *Συγκοπή*, Zerschneiden.)

In den bisherigen Beispielen waren die zwei an einander gebundenen Theile überall von gleicher Länge: allein auch Figuren wie folgende

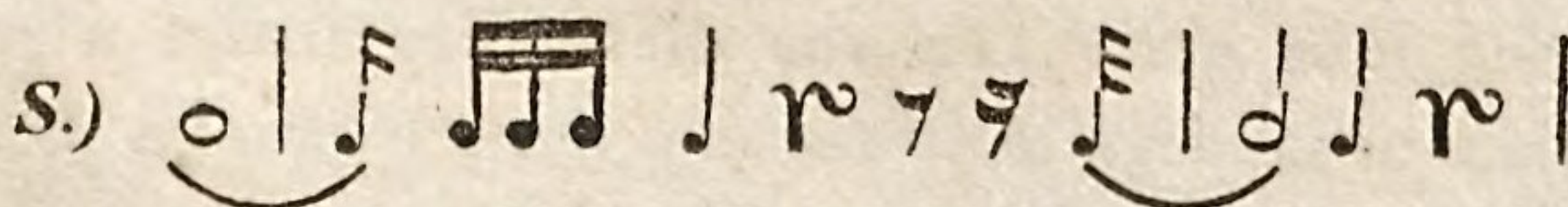


und ähnliche, nennt man gleichwohl ebenfalls synkopirt, obschon bei *O* der erste, auf die leichte Zeit fallende, Theil des synkopirten Klanges nur halb so lang ist, als der zweite schwerere, und bei *P* der leichte noch einmal so lang als der schwere, u. s. w. (Vergl. auch Fig. 45-47.)

46-47

Man kann dies ungleiche Synkopen nennen, und gleiche die zuersterwähnten.

Noch ungleicher, als die bis jetzt angeführten, sind folgende, und ähnliche, welche darum kaum mehr Synkopen zu nennen sind.



(Vergl. Fig. 48.)

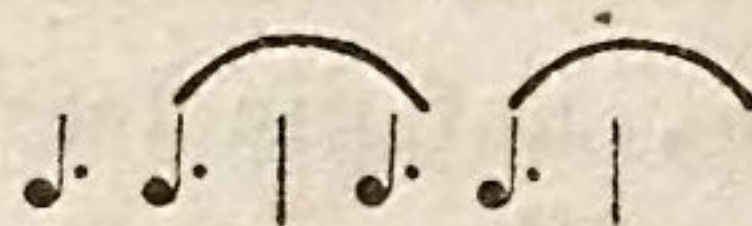
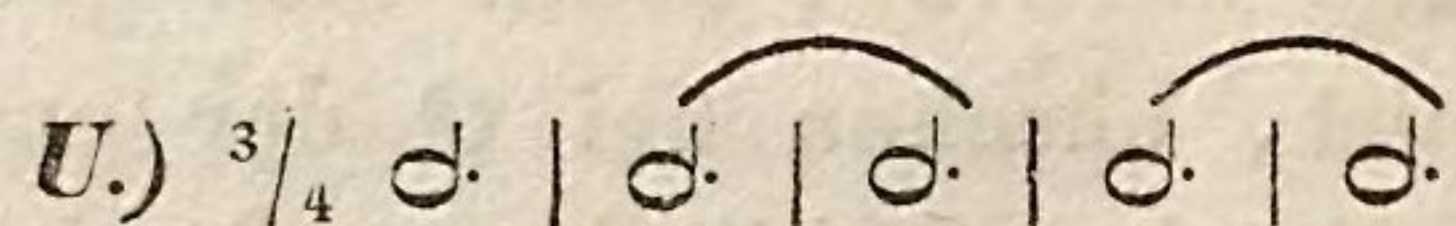
48.

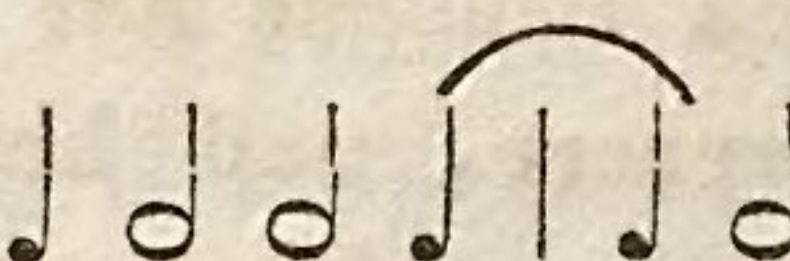
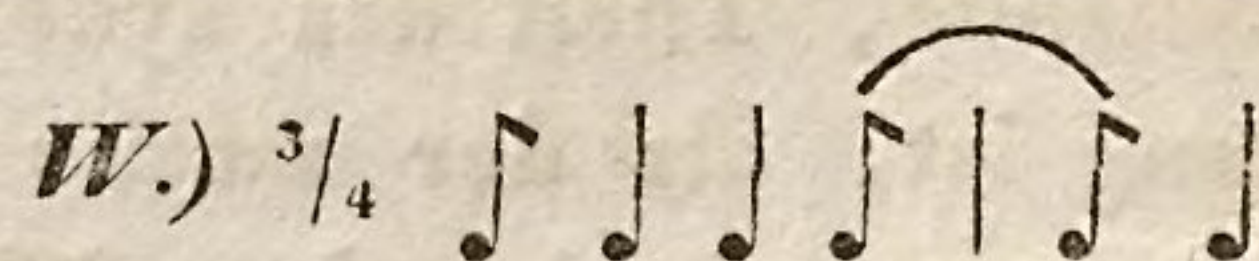
§ XCVII.

43 o, p

43.

Im dreitheiligen Takte, oder auch bei ungrader Unterabtheilung der Taktglieder oder Takttheile, findet das Besondere statt, dass die in solchem Takte dreizehnte zusammen gruppirten Zeiten sich nicht zu einer ununterbrochenen Reihe gleicher Synkopen zusammenbinden lassen. Denn da 3 sich nicht ohne Bruch in gleiche Hälften theilen lässt, so fallen entweder immer zwei solche Drittheile auf die schwere Seite der Synkope und nur Eines auf die leichte, wie oben bei *O*, oder umgekehrt, wie bei *P* (Fig. 43 o und p); oder aber man muss, will man dennoch gleiche Synkopen haben, immer ein Glied unsynkopirt zwischenin frei lassen, wie Seite 136 bei *N*. (Vergl. Fig. 43.) — Wohl aber können kleinere oder grössere, aus drei Theilen bestehende Gruppen, als Einheiten betrachtet, paarweise zu gleichen Synkopen verbunden werden, wie nachstehend bei *T* und *U*, oder die geraden Unterabtheilungen synkopirt, wie bei *V* und *W*.

T.) $\frac{6}{8}$  *U*.) $\frac{3}{4}$ 

V.) $\frac{3}{2}$  *W*.) $\frac{3}{4}$ 

44 t, u, 42.

(Vergl. Fig. 44 t, u; — oder auch so wie in Fig. 42.)

§ XCVIII.

Die Synkope hat, auf ähnliche Weise wie die Rückung, für unser Gefühl etwas gewissermaßen Widerstrebendes, indem der Anschlag des Tones auf leichter Zeit, auf der schweren aber kein Anschlag geschieht, wodurch jene gleichsam vor dieser begünstigt wird.

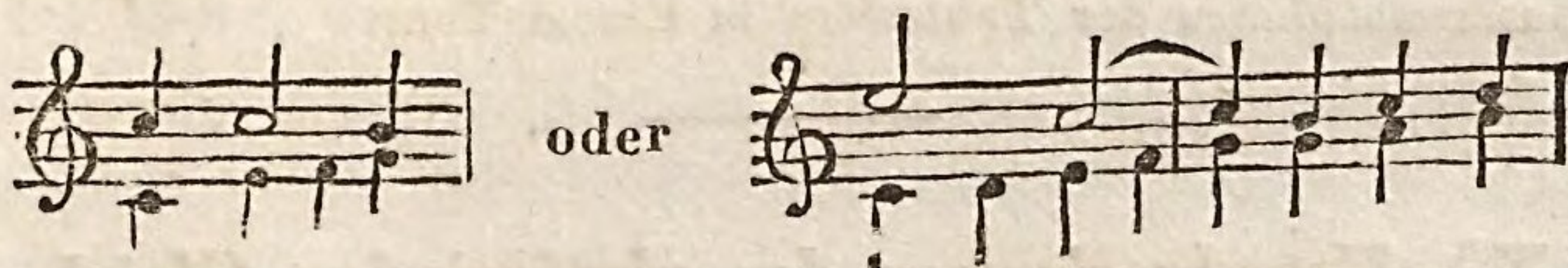
Eine besondere Anwendung der Synkopen kommt in der Lehre von der vorbereitenden Bindung vor. § 111, 114, 421, 427.

§ XCIX.

Von der im vorigen Abschnitte erwähnten bloßen Rückung unterscheidet sich die Synkope, wie leicht zu sehen, darin, dass der bloß gerückte Klang nicht, wie der synkopirte, bis in eine Zeit hinüberdauert welche schwerer ist als die, mit welcher er eingetreten; und darum enthält also folgender Satz



zwar eine Rückung, aber keine Synkope; wohl aber enthalten folgende Sätze Synkopen:

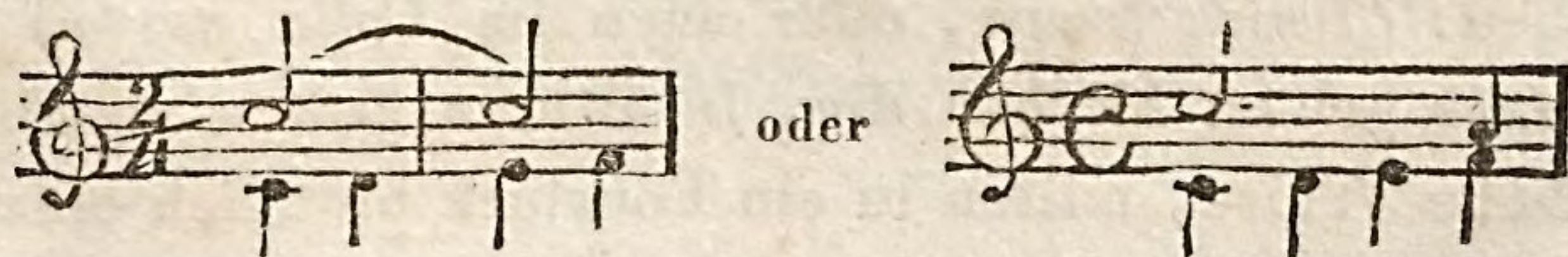


denn in beiden, und auch in letzterem, ist die Zeit, mit welcher der synkopirte Klang eintrat, leichter als die folgende schwere.

Ausserdem kann man noch bemerken, dass einige Schriftsteller auch die Synkope unter dem Namen Rückung begreifen, z. B. Koch in s. mus. Lex. Art. Rückung, wo er, abweichend von seinem sonstigen Gewährsmann Sulzer, Art. Verrückung, die Worte Synkope und Rückung, für gleichbedeutend ausgiebt.

Anmerkung.

Auch findet man die Begriffe von Rückung und Synkope folgendermaßen definiert: »Synkope besteht darin, dass ein Ton einen Einschnitt hat. Diesen bekommt er dadurch, dass er aus einer schlechten Taktzeit in eine gute hinüberdauert, er mag übrigens erst mit jener schlechten, oder schon vorher eingetreten sein.« — (Aber dann wäre auch das c in folgenden Beispielen synkopirt:



denn es dauert aus der leichten zweiten Zeit in die schwerere dritte hinüber.) — »Rückung aber besteht darin, dass mit einer »schlechten Taktzeit ein Ton von grösserer Geltung eintritt, »als mit der nächst vorausgehenden guten, es mag übrigens »während der Dauer desselben eine gute Taktzeit eintreten, also »zugleich Einschnitt — Synkope — entstehen, oder nicht.« — (Allein nächst manchem Anderen, würde hieraus sich folgern lassen, dass in folgenden Beispielen

$\text{C} \mid \mid \text{P} \mid$, oder: $\frac{3}{2} \mid \mid \text{P} \text{P} \mid$

die mit dem zweiten Takttheil eintretende halbe Note eine Rückung heissen müsste, weil diese, mit der leichteren zweiten Takthälfte eintretende halbe Note, von grösserer Geltung ist, als die Viertelnote, welche mit der nächst vorausgehenden schweren Zeit aufgetreten war.)

Uebrigens besteht die Wesenheit der Synkope, den im § XCVI gegebenen Begriffen zufolge, jedenfalls nicht in jedem Zusammenbinden der Taktzeiten in Einem Tone.

X.) Unterbrechungen der rhythmischen Gleichförmigkeit.

§ C.

Es giebt nicht nur, wie wir schon Seite 80 bemerkten, Tonstücken, worin gar kein Rhythmus herrscht: sondern auch in sonst rhythmischen Stücken macht der Ausdruck zuweilen eine Unterbrechung des rhythmischen Ganges, an irgend einer besonderen Stelle, nothwendig, oder zweckmässig. Die Bewegung wird alsdann entweder beschleunigt: (*Accelerando*, — *Stringendo*, — *Più moto*,) oder zurückgehalten: (*Ritardando*, *Rilasciando*, oder *Più adagio*, u. dgl.), — oder man macht plötzlich, und willkürlich lang, einen Stillstand, einen Halt (*Fermata*;) — oder die Taktmässigkeit wird gar auf einige Zeit völlig aufgehoben: (*Senza tempo*, oder auch im *Colla parte*.) — Ferner gehört hierher die, in älteren Zeiten ziemlich übliche Weise, mitten in ein Tonstück plötzlich einmal

einen Takt einzuschalten welcher doppelt so gross war, als die übrigen; wie z. B. Händel in s. Oper Tamerlan, Fig. 49, und Graun in s. Tod Jesu, 49. Fig. 50 i. Heut zu Tage hält man auf Zierlichkeiten 50 i. dieses Schlages weniger, oder sucht sie doch in minder befremdender Gestalt zu schreiben, z. B. Fig. 50 i 50 i. lieber so, wie bei k. — Ferner gehören auch die oben k. § LXXXV bis LXXXVII erwähnten Fälle in diese Klasse.

Insbesondere bildet auch das sogenannte Recitativ gleichsam eine Mittelgattung zwischen rhythmischen, und unrhythmischen Tonstücken, indem darin die Dauer der Sylben und Töne durch die Notengeltungen nur beiläufig angedeutet, und dem vortragenden Sänger überlassen wird, nach seinem Gefühle Etwas ab-, oder zuzugeben, welche Freiheit nur fast immer missbraucht und, sehr unvernünftiger Weise, so verstanden wird, als seien die verschiedenen Notengeltungen im Recitative für gar nichts da! —

Viertes Vorkapitel.

Grundbegriffe von Melodie, Harmonie, Tonart und Tonleiter.

§ CI.

Nachdem wir die Elemente kennen gelernt, durch welche die Tonkunst wirkt, gelangen wir jetzt zur näheren Betrachtung der Art, wie die Zusammensetzung und Verbindung derselben zu einem musikalischen Satze geschieht.

Es versteht sich jedoch freilich, dass von diesen Dingen hier nur ganz allgemeine Umrisse gegeben werden können, indem das Nähere in die Theorie der Tonsetzkunst gehört, und dortselbst nachgelesen werden mag.

§ CII.

Die Tonkunst verbindet verschiedene Töne zu einem Satze, in der Art, dass sie uns dieselben, theils nacheinander folgend, theils zugleich erklingend hören lässt.

§ CIII.

Eine Reihe nacheinander folgender Töne, oder mit anderen Worten, eine successive Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen eine Tonreihe. In so fern sie kunstgemäss ist, d. h. sofern sie einen musikalischen Sinn hat, heisst sie Melodie, und in so fern man sich dabei eine Person denkt, welche solche Tonreihe singt, oder ein Instrument, auf dem sie gespielt wird, nennt man sie eine Stimme, oder auch einen Gesang. (Näheres hierüber in m. Theorie, § 1 - 46.)

§ CIV.

Jedes Zugleicherklingen mehrer Töne, jede gleichzeitige (simultane, coexistente) Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen einen Zusammenklang. Inwiefern er kunstgemäss ist, heisst er Accord, oder auch Harmonie in der allgemeineren Bedeutung dieses Wortes. (Siehe am angef. O. § 47 - 118.)

§ CV.

Wenn unser Gehör eine Folge von Tönen und Harmonieen vernimmt, so strebt es, seiner Natur gemäss,

NACHWEISUNG.

- Fig. 25. § LXXXIV, S. 123, 124, 125.
- 26. § LXXXIV, S. 123, 125.
- 27. § XCI, S. 131.
- 28. § XCI, S. 131.
- 29. § XCI, S. 131.
- 30. l. § XCI, S. 131.
- k. § XCI, S. 131.
- 31. § LXVI, S. 108; § XCII, S. 132.
- § XCI, S. 132.
- 32. § XCIII, S. 133.
- 33. § XCIV, S. 134.
- 34. § XCIV, S. 134.
- 35. § XCIV, S. 134.
- 36. § XCIV, S. 134; § XCV, S. 136.
- 37. § XCIV, S. 134; § XCV, S. 133, 136.
- 38. § XCVI, S. 136.
- 39. § XCVI, S. 136.
- 40. § XCVI, S. 136.
- 41. § XCVI, S. 136.
- 42. § XCVI, S. 136; § XCVII, S. 138.
- 43. § XCVI, S. 136; § XCVII, S. 138.
- 44. § XCVI, S. 136; § XCVII, S. 138.
- 45. § XCVI, S. 137; § XCVII, S. 138.
- 46. § XCVI, S. 137.
- 47. § XCVI, S. 137.
- 48. § XCVI, S. 137.
- 49. § C, S. 141.
- 50. § C, S. 141.

Fig. 25. Musical notation for figures 25 through 31, including various instrumental and vocal parts with figured bass.

Fig. 32. Musical notation for figures 32 through 41, including vocal parts with lyrics and instrumental parts.

Fig. 42. Musical notation for figures 42 through 50, including vocal parts with lyrics and instrumental parts.

unter diesem Manchfaltigen einen inneren Zusammenhang, eine Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, zu finden. Denn so, wie in aller Kunst der Kunstsinn eine gewisse Einheit im Manchfaltigen, eine Centralität der manchfaltigen einzeln Theile zu finden begehrt, so auch hier. Das Gehör verlangt überall, einen Ton als Haupt- und Centralton, eine Harmonie als Hauptharmonie zu empfinden, um welche die übrigen sich drehen als Nebendinge um ihre Hauptsache, als um die vorherrschende Harmonie.

Das erste beste Beispiel wird alsbald versinnlichen, was durch obigen etwas abstract ausgedrückten Satz gemeint sei.

Beim Anhören des nachstehenden Satzes



fühlt jedes musikalische Ohr den Ton c als Centralton, oder, nach dem Sprachgebrauch, als den Ton aus welchem der Satz geht, und die mit diesem Tone verbundene Harmonie (C e g c̄) als die Hauptharmonie des Satzes. (Näheres s. Theor. § 119-132.

§ CVI.

Die Hauptharmonie eines Satzes kann aber von zweierlei verschiedener Art sein, je nachdem sich nämlich unter den Tönen, aus welchen sie besteht, entweder die grosse Terz des Haupttones befindet, wie in der Harmonie (C e g c̄) des oben angeführten Beispiels; — oder aber dessen kleine Terz, wie z. B. in der Harmonie (A c e a) des nachstehenden Satzes



Im ersten Falle nennt man die Tonart gross, hart, oder Durtonart, *modus major* oder *durus*; im zweiten Fall kleine, weiche oder Moltonart, *modus minor* oder *mollis*. Figur A geht daher aus C-dur, Fig. B aber aus a-moll. (Theor. § 120.)

Es herrscht aber nicht immer in einem Satze durchgängig nur eine und dieselbe Tonart, sondern es können abwechselnd auch mehrere nach einander auftreten und sich ablösen, oder, wie man es nennt, es wird in eine andere Tonart, in einen anderen Ton, ausgewichen. (Theor. § 119; § 185-189; § 190-225.)

§ CVII.

Wodurch das Gehör bestimmt wird, diese oder jene Harmonie als tonische anzunehmen? wodurch ihm das Gefühl dieser oder jener Tonart erweckt werde? lässt sich hier nicht mit Bestimmtheit erörtern. (Vergl. Theor. § 191 — 225.) Es lässt sich hierüber in diesem Büchlein nur im Allgemeinen sagen, dass das Gehör diese, oder jene Tonart empfindet, je nachdem es Harmonieen vernimmt, welche, auf irgend eine Art, als dieser, oder jener Tonart angehörig erscheinen.

Es sind nämlich einer jeden Tonart nur gewisse Harmonieen angehörig, und diese, die Familie der, einer Tonart eigenen Harmonieen, nennen wir eigenthümliche Harmonieen der Tonart. (Theor. § 122-126; 146-160.)

§ CVIII.

Die Töne, aus welchen die, einer Tonart eigenen Harmonieen bestehen, nennen wir darum mit Recht: eigenthümliche Töne der Tonart, und die Reihe derselben: Tonleiter, Tonartleiter, diatonische Tonleiter, auch wohl schlechtweg die Leiter oder Skale, *scala*, der Tonart. (Theor. § 127-143.)

Da nun, wie die Theorie des Tonsatzes (am angef. O.) lehrt, die wesentlichsten Harmonieen, z. B. der Tonart C-dur, aus den Tönen: c, d, e, f, g, a und h zusammengesetzt sind, so ist die Tonreihe

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ u. s. w.

die Tonleiter von C-dur. (Theor. § 129-150.)

§ CIX.

Ein jeder Ton einer Durtonleiter, z. B. von C-dur, ist, wie man sieht, von seinem Nachbar entweder um eine kleine, oder um eine grosse Stufe entfernt.

c d e f g a h $\bar{c}$
~~~~~

Gross, gross, klein, gros, gross, gross, klein.

Diese Wechselfolge von grossen und kleinen Stufen ist nun aber, wie man wohl schon unerinnert bemerkt hat, grade dieselbe, wie die langen Claviertasten sie geben; und überhaupt besteht die C-Durleiter grade aus der Reihe der natürlichen Töne (S. § XVII). Durch diese Bemerkung erklärt sich nun, was wir früher (§ XIII) nur vorläufig beschreiben konnten, nämlich die Art, wie unsre Notennamen, Notenschrift und Tastaturen eingerichtet sind.



Man hat nämlich grade denen Tönen eigene Buchstaben-Namen gegeben (§ XIV, XVII) welche die Tonleiter von C-dur ausmachen.

Man hat angenommen, dass die Stufen unseres Notensystems, so lang sie durch kein Versetzungszeichen verändert sind, die Töne so anzeigen sollen, wie sie in der C-dur Tonleiter vorkommen, oder, mit andern Worten: man ist übereingekommen, dass die sieben Stufen oder Plätze auf dem Notenliniensysteme die sieben Töne der C-dur Tonleiter vorstellen sollen, und hat diese Tonreihe die natürlichen Töne genannt.

Man hat eben diesen Tönen auch die ebene Reihe der langen Claviertasten ausschliesslich gewidmet, so dass diese grade die C-dur Tonleiter angeben, oder, mit andern Worten, man hat die sieben Töne, welche die C-dur Leiter bilden, auf sieben, in einer graden Reihe nebeneinander liegende lange Tasten gelegt. (Theor. § 129 - 130.)

### § CX.

Der bisher besprochenen Tonart und Tonleiter C-dur sind sämtliche übrige gebräuchliche Molltonarten nachgebildet, z. B. die G-durleiter:

|       |     |     |     |     |     |     |   |          |
|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|----------|
| G     | A   | H   | c   | d   | e   | fis | g | u. s. w. |
| ~~~~~ |     |     |     |     |     |     |   |          |
| gr.   | gr. | kl. | gr. | gr. | gr. | kl. |   |          |

so wie auch F-dur:

|       |     |     |     |     |     |     |   |          |
|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|----------|
| F     | G   | A   | B   | c   | d   | e   | f | u. s. w. |
| ~~~~~ |     |     |     |     |     |     |   |          |
| gr.   | gr. | kl. | gr. | gr. | gr. | kl. |   |          |

und andere mehr, welche sämtlich treue Nachbildungen der C-dur Tonart sind, nur auf andere Stufen versetzt, transponirt, weswegen sie denn auch trans-



ponirte Tonarten genannt werden. (Theor. § 132-137.)

Die zur Darstellung der Töne dieser Leitern erforderlichen Versetzungszeichen pflegen als sogenannte chromatische Vorzeichnung am Anfange eines Tonstückes angemerkt zu werden. (§ XXX u. Theor. § 141.)

### § CXI.

So wie wir im vorstehenden Paragraphen die Durtonleiter aus den Bestandtheilen der einer harten Tonart angehörigen Harmonieen entstehen sahen, eben so bilden die Töne

|       |     |     |     |     |        |     |   |          |
|-------|-----|-----|-----|-----|--------|-----|---|----------|
| A     | H   | c   | d   | e   | f      | gis | a | u. s. w. |
| <hr/> |     |     |     |     |        |     |   |          |
| gr.   | kl. | gr. | gr. | kl. | überm. | kl. |   |          |

die Leiter von *a*-moll, weil die wesentlichsten Harmonien dieser Tonart aus diesen sieben Tönen bestehen. (Theor. § 131.)

Was wir von Nachbildung der Durtonleitern auf anderen Stufen gesagt, lässt sich leicht auf die Molltonarten anwenden: (Theor. § 138 - 140.)

*c*-moll:

E fis G A H c dis e, u. s. w.

*d*-moll:

D E F G A B cis d, u. s. w.

u. dgl.

### § CXII.

Bei Gelegenheit der im § CVII aufgeworfenen Frage hat sich vielleicht mancher Leser erinnert, von seinem Musikmeister gehört, wo nicht gar auch in gerühmten Lehrbüchern gelesen zu haben: um zu erkennen, aus



welchem Ton ein Stück gehe, dürfe man nur auf die Vorzeichnung, — und dann auf die letzte Note, höchstens auch noch auf den letzten Accord des Stückes, sehen. — Leicht und kurz wär ein solches Hausmittelchen allerdings; aber dafür ist es auch so unwahr, trüglich und unzureichend, wie tausend seines gleichen.

Es lässt sich vielmehr nur im Allgemeinen sagen: ein Stück als Ganzes geht aus dieser oder jener Tonart, wenn diese Tonart darin die vorherrschende ist. — Wodurch aber das Gehör bestimmt wird, sich in diese oder jene Tonart zu stimmen, habe ich in der Theorie der Tonsetzkunst (§ 192 - 284) durchforscht, und gezeigt, dass die Antwort auf diese Frage sich keineswegs so mit Einem Sprüchelchen abthun lässt.

### Anmerkung.

Es bedarf wohl kaum einer Anmerkung, um das im obigen Paragraphen Gesagte zu begründen.

Denn was zuerst die Vorzeichnung angeht, so kann man Erstlich bekanntlich jede Tonart bei jeder beliebigen, und auch wohl ohne alle Vorzeichnung schreiben. (Theorie § 145.) Zweitens, kann die Regel noch weniger zum Erkennen der Tonart jedes einzelnen Perioden, jedes einzelnen Satzes in der Mitte eines Tonstückes, dienen, weil man nicht bei jeder, mitten in einem Stücke geschehenden Ausweichung die Vorzeichnung ändert. (Theor. am angef. O.) Drittens ist das besagte Kennzeichen insbesondere bei der gemeinüblichen Art, wie man für Molltonleitern vorzuzeichnen pflegt, (Theor. § 142) noch doppelt unzuverlässig.

Eben so trüglich ist das Kennzeichen der letzten Note und Harmonie. Denn Erstens, endet bei weitem nicht jedes Tonstück mit seiner tonischen Harmonie, sondern nicht selten auch, wenn auch mit einem Tonschluss, und also mit einer tonischen Harmonie, doch nicht mit der, welche die tonische des ganzen Stückes war, z. B. Stücke aus weichen Tonarten mit dem tonischen harten Dreiklange. Zweitens enden manche auch ganz ohne Tonschluss, und an diesen wär also gar nicht zu erkennen, aus welchem Tone sie gehen, — und eben so wenig aus welchem dieser oder jener Abschnitt eines Musikstückes geht. — Nicht übel passet hierauf eine humoristische Ausrufung des alten Doni: *« Or questa è una delle più strane cose del mondo, e proprio come dire, che, per discernere un Leone da un Cavallo, bisogna guardargli la coda; che se al povero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di qual specie sia. E se in una modulazione mancherà l'ultima nota, non si potrà discernere, in qual modo è composta. »* J. B.



## *Melodie, Harmonie, Tonart etc. (§ CXIII.) CXLIX*

Doni, *dell inutile osservanza dei Tuoni hodierni*, p. 237. — Noch weniger trifft es, drittens, immer zu, dass am Ende eines Tonstückes die tonische Note grade zu oberst, oder auch nur immer im Basse läge. —

Also abermal ein einseitig wahrer Lehrsatz, d. h. ein, zwar wohl in vielen Fällen zutreffender, der, wenn man ihn nur für einen, in vielen Fällen zutreffenden, aber nicht überall ausreichenden, ausgabe, immerhin mithingehn könnte, indem er auf diese Art zwar kein zuverlässiges Kennzeichen darbieten, also nichts helfen, aber doch den Kunstjünger auch nicht betrügen, also wenigstens nichts schaden würde, — der aber, als wirkliches Kennzeichen ausgebaut, nicht bloß untauglich, sondern unwahr und trüglich ist.

### § CXIII.

Ein Mehres als das bis hierher Gesagte lässt sich über Tonarten und Tonleitern in einer bloß allgemeinen Musiklehre nicht sagen, indem diese Gegenstände nur im Zusammenhange der Theorie der Tonsetzkunst, insbesondere der Lehre von der Verwandtschaft der Harmonieen gegeneinander und deren Zusammengehörigkeit zu Tonarten, wozu denn ohnedies auch erst die Harmonieenlehre selbst vorausgesetzt wird, einer befriedigenden Erklärung fähig sind.

Jene den ganzen zweiten Band meiner Theorie der Tonsetzkunst einnehmenden und den ganzen ersten voraussetzenden Lehren, gleich den vorstehenden drei Vorkapiteln, in das gegenwärtige Büchlein selbst aufzunehmen, würde die demselben gesteckten engen Grenzen bei Weitem überschreiten; sie sind aber auch keiner so bedeutenden Abkürzung fähig, als erforderlich wäre, um in die gegenwärtigen Grenzen eingeschlossen zu werden.

Das in den vorstehenden wenigen Paragraphen Gesagte genügt aber für den Zweck dieser, sich auf eine bloß allgemeine Musiklehre beschränkenden Blätter, deren Anspruch nicht so weit geht, den Leser in das innere Wesen der Tongebilde, in die



Harmoniceenlehre und in die Lehre von dem organischen Zusammenhange mehrer Harmonieen zu Tonarten einzuweihen, Dinge, welche schon in die Lehre der Tonsetzkunst selber gehören; und es mag derjenige, welcher über das eigentliche Wesen von Tonart und Tonleiter selbst nähere Aufschlüsse wünscht, sie an den im Verlaufe der vorstehenden Paragraphen überall angezeigten Stellen der Theorie der Tonsetzkunst suchen.

### Anmerkung.

Man wird wohl nicht einwenden, dass ja doch schon jeder Musikmeister seinem Lehrlinge, meist schon in den ersten Lehrstunden, Allerlei über Tonarten und Tonleitern, über Moll und Dur, und über Vorzeichnungen von  $\sharp$  und  $\flat$ , beizubringen wisse, und daher noch weit mehr in einem Büchlein der hier vorliegenden Art etwas Ausführlicheres über diese Dinge nicht fehlen sollte. — Denn grade das ist ja eben das Unglück, dass unsere Musikmeister, aus ungeschickter Pedanterei, so Vieles in den armen Lehrling hineinstopfen, wovon nicht nur sie selbst keinen klaren Begriff haben, sondern wovon sie noch viel weniger ihren Lehrlingen einen solchen zu verleihen vermögen, und wobei das einzige Glück nur darin besteht, dass die ganze Weisheit dem Schüler gänzlich entbehrlich, und es also am Ende grade so gut ist, als hätte der ungeschickte Lehrmeister den gläubigen Schüler gänzlich mit solcher Weisheit ungeplagt gelassen.

Denn hören wir einmal, in was denn die Weisheit besteht, die er ihm über Tonarten und Tonleitern vorzudociren pflegt: „Wenn — so pflegt der Unterricht zu lauten — so und so viel  $\sharp$  oder  $\flat$  vorgezeichnet sind, so geht es aus dem oder dem Tone; um zu erkennen, aus welchem? muss man auf die erste und letzte Note u. dgl. sehen.“ Dann frage man aber auch einmal einen also dressirten Lehrling, was denn das ist: aus einem Tone gehen? so wird er aus dem was ihm sein Herr Lehrmeister solchergestalt beigebracht hat, uns nichts anderes zu antworten wissen, als etwa: „aus einem Tone gehen das heisst eben: — wenn so und so viele  $\sharp$  oder  $\flat$  vorgezeichnet sind, so geht es aus dem und dem Tone“ u. dgl. — Das sind ja recht klare und lichtvolle Begriffe!! — Ich frage, ist es nicht weit besser, lieber gar Nichts von Tonarten u. dgl. zu wissen, als sich mit solchem nichts heissendem, ja, wie vorhin erwähnt, sogar unwahrem Wortschwall einzuschläfern und sich glauben zu machen, man wisse Etwas? — Denn auf was reducirt sich am Ende die Frucht solcher Belehrung? Auf nichts



Weiteres, als dass der Lehrling erfährt, dass, wenn in der Vorzeichnung auf dieser oder jener Linie ein  $\sharp$  oder  $\flat$  steht, dieses Ein- für Allemal gelte, dass er also, wenn die Vorzeichnung z. B. ein  $\sharp$  auf der f-Linie anzeigt, er Ein- für allemal statt f, fis lesen, greifen, blasen oder singen müsse. — Da wär es denn aber weit besser und vernünftiger gewesen, ihm blos dieses zu sagen, statt ihm daneben einen Ballast von nichts heissenden, theils sinnlosen, theils unwahren Dingen mit in den Kopf hineinzustopfen, aus deren Schwall er demnächst nur erst mühsam entdecken und herausfinden muss, dass die ganze Belehrung theils gar nichts heisst, theils nichts weiter wahr daran ist, als — dass die in der Vorzeichnung befindlichen  $\sharp$  und  $\flat$  ein für allemal gelten; was ihm der Herr Musikmeister weit besser nur ganz einfach gesagt hätte, statt es ihm in einen Schwall von Phrasen und Namen von Dingen einzuwickeln, von deren Wesenheit eine auch nur einigermaßen befriedigende Entwicklung so aus der Faust und mit wenigen Worten zu geben, nun einmal nicht thunlich ist.

Aus diesem letzteren Grunde habe ich mich daher in den vorstehenden Paragraphen, auf nur wenige allgemeine Andeutungen, und, was das Weitere angeht, auf die blosen Verweisungen auf die betreffenden §§ meiner Theorie der Tonsetzkunst beschränkt, meinem Vorsatze treu, dass das gegenwärtige Büchlein, wenn auch auf nur wenige Gegenstände beschränkt, doch eben so wenig eines von denenjenigen werden solle, welche etwas Unganzes für ganz, etwas Oberflächliches für genügend ausbieten, so wie auch nicht eine *»Musique mise à la portée de tout le monde ou exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié.«*

E u d e.

---







*Alphabetisches*

*Inhalt - Register*

*zur*

**Allgemeinen Musiklehre;**

nebst einer

**E r k l ä r u n g**

der

in Musicalien vorkommenden

italiänischen Kunstausrücke.

---

Von Gfr. Weber.

---



Alte Bibliothek  
I. N. O. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

1110

Alte Bibliothek

I. N. O. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Alte Bibliothek

Alte Bibliothek

Alte Bibliothek



**A**, als Notennamen, siehe Musiklehre § xx.

*A, al, all', alla, alle, allo, ai*, (italienische Proposition, dem französischen *à*, ungefähr dem deutschen *Zu, an, auf, nach* etc. entsprechend,) kommt in der Kunstsprache in den verschiedensten Verbindungen vor, z. B. *a due*, zu Zweien; — *a tempo*, im Zeitmas; — *a rigore del tempo*, nach der Strenge des Zeitmases; — *all' ottava*, in der Octave; — *alla breve*, nach Breven gezählt, (Musiklehre § LVII.) — Bei *alla* wird auch oft *maniera* darunter verstanden, z. B. *alla turca*, d. h. *alla manieraturca*, auf türkische Weise oder Manier, im türkischen Geschmacke; *alla zoppa*, auf hinkende Weise; u. dgl. — Man sehe all diese und ähnliche Zusammensetzungen unter den betreffenden Artikeln *Due, Breve, Tempo, Zoppa* etc.

**Absatz**, s. Musiklehre § xcu.

*Accarezzevole, Accarezzevolmente*, Schmeichelnd, einschmeichelnd, mit einschmeichelndem Ausdrücke vorzutragen.

*Accelerando*, Beschleunigend, die Schnelligkeit des Tempo steigend.

**Accolade**, s. Musiklehre § xxiv.

*Acciaccatura. Acciaccare*, heisst wörtlich: ungestüm Angreifen, anpacken, und wird in der Musiksprache in ähnlichem Sinne, doch in so äusserst verschiedener Anwendung gebraucht, dass es dadurch jeder Bestimmtheit der Bedeutung entbehrt. Bald bezeichnet man damit jede kurze Vorschlagnote, — bald das gebrochene Anschlagen eines Accordes (vergl. *Aspeggio*), — bald auch jedes benachdruckte Anschlagen eines Tones oder Accordes (vergl. *Appoggiatura*). — Orthographisch feh-

lerhaft ist die Schreibung *Acciaccatura*, z. B. in Koch's Lexikon, in Ersch's Encyklopädie u. a. m.

*Accompagnamento*, Begleitung; *Basso d'accompagnamento*, begleitender Bass; — *Parti d'accompagnamento*, begleitende Stimmen. Vergl. *Recitativo, Ripieno, Tasto solo*.

**Accord**, s. Musiklehre § civ.

*Accordo*, s. *Tasto solo*.

*Adagio*, eine Tempobezeichnung, ungefähr gleichbedeutend mit *doucement*, langsam. Das selten gebräuchliche Diminutiv *Adagietto* bedeutet theils ein kleines *Adagio*, theils eine etwas minder langsame Bewegung.

*Adirato, Con ira*, Erzürnt, mit dem Ausdrücke des Zornes, ungefähr so viel wie *Sdegnoso*.

*Ad libitum*, s. *Piacere*.

*Affabile*, Freundlich.

*Affettuoso, Affettuosamente, Con affetto*, Mit Leidenschaft, affectvoll, wird theils als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht, theils als Andeutung des Ausdrückes, mit welchem eine einzelne damit bezeichnete Stelle vorgetragen werden soll, d. h. also mit dem Ausdrücke warmer, lebhafter Empfindung. — Eine noch höhere Steigerung beabsichtigt der Superlativ *Affettuosissimo*.

*Afflizione (Con)*, Mit Wehmuth, mit Betrübniß, s. *Dolente*.

*Agilità (Con)*, Mit Leichtigkeit, Beweglichkeit, Behendigkeit.

*Agitato, Con agitazione*, Bewegt, mit unruhiger Bewegung; z. B. *Allegro agitato*.

**Akustik**, s. Musiklehre § ix.

*Aliquottöne*, s. *Theiltöne*.

*Al, All', Alla* etc. siehe *A*. Die Zusammensetzungen von *Alla*



mit anderen Wörtern sehe man unter diesen letzteren; z. B. *Alla Breve*, unter *Breve*.

*Allegramente*, — *allegretto*, — *allegro*, s. *Allegro*.

*Allegrezza* (*Con*) Mit Munterkeit, Lustigkeit.

*Allegria*, s. *Allegrezza*.

*Allegro*, Lustig, freudig, vergnügt: Bezeichnung eines schnellen Tempo. — Der Superlativ *Allegro* bezeichnet noch größere Schnelligkeit, das Diminutiv *Allegretto* aber eine geringere; allenfalls auch ein kleines *Allegro*.

*Allemande*, ursprünglicher Teutscher Nationaltanz im  $2/4$ - oder  $4/4$ -Tacte, von mässiger Bewegung; — jetzt ist der Name mehr auf den deutschen Walzer übergegangen. Vergl. *Tedesco*.

*Allentando*, s. *Rallentando*.

*Alternativo*, wörtlich übersetzt: Abwechselnd, oder: das zur Abwechslung Dienende, — ist der eigenthümliche Name des sogenannten *Trio*, welches man kurzen, zu mehrmaliger Wiederholung bestimmten Tonstücken, wie z. B. einer Menuette, einem Walzer, beizugeben pflegt, um abwechselnd mit jenem abgespielt zu werden, indess das einförmige Wiederholen eines und desselben Walzers sich gar zu uninteressant und langweilig ausnehmen würde. Vergl. *Trio*. — Vor alten Zeiten bedeutete das Wort *Alternativo* etwas ganz Anderes, nämlich die Verdoppelung der Geltung einer Note.

*Alto*, s. *Contralto*.

*Alto - Viola*, s. *Viola*.

Altschlüssel, s. Musiklehre § XXIII.

*Amabile*, Lieblich; z. B. *Andante amabile*, ein *Andante*, welches mit lieblichem Ausdrücke vorgetragen werden soll.

*Amarezza* (*Con*), Mit Bitterkeit, mit bitterm Ausdrücke.

*Amorevole*, *amoroso*, Liebevoll, verliebt; auch diese sonder-

bare Charakterisirung findet man zuweilen einem Tonstücke vor-gezeichnet, z. B. *Adagio amoroso*, u. dgl.

*Ancora*, Nochmals; — *Ancora da Capo*, noch einmal von Vorne. Vergl. *Bis*.

*Andante*, Gehend, die bezeichnende Benennung eines zwischen Langsam und Schnell die Mitte haltenden Tempo. — Das Diminutiv *Andantino* hat, eben darum, als Tempobezeichnung, an und für sich selbst keinen recht bestimmten Sinn; wohl aber kann es zur Bezeichnung eines kleinen, kurzen *Andante* dienen.

Anhängsylvben, s. Musiklehre § XVII.

*Anima*, Seele; *Con anima*, mit Seele, mit seelenvollem Ausdrücke; — *Animato*, beseelt, belebt. — *Anima* heisst auch die sogenannte Seele (der Stimmstock) der Geigeninstrumente.

*Animo*, Geist, Sinn, Muth; — *Con animo*, mit Muth; — *Animoso*, muthig.

*Appassionato*, *Con passione*, Leidenschaftlich, mit Leidenschaft, ungefähr gleichbedeutend mit *Affettuoso*, doch mit noch leidenschaftlicherem Feuer.

*Appoggiato*, *Appoggiatura*, wörtlich: Angelehnt, Anlehnung, Benachdruckung; ein Kunstwort, welches in der Kunstsprache in so verschiedener Bedeutung gebraucht wird, dass es dadurch die Bestimmtheit seiner Bedeutung verloren hat. Eines theils gebraucht man es, um damit jede Benachdruckung anzuzeigen, z. B. *Note appoggiate*, benachdruckte Noten, — andern theils für Neben- oder durchgehende Noten oder Vorschläge, weil diese sich an ihre Hauptnote anlehnen. — Wieder Andere verstehen darunter gebundenen, geschleiften Vortrag, wo jede Note sich an die andere ohne Lücke anschliesst, anlehnt; — (s. z. B. Ersch's



Encyklop.) — Vergl. auch *Acciaccatura*.

*Arbitrio*, Gutdünken; — *A suo arbitrio*, so viel wie *A piacere*, s. *Piacere*.

*Arcata*, s. *Arco*.

*Arco*, Bogen; — *Coll' arco*, Mit dem Bogen, als Gegensatz des *Pizzicato*; — *Punta d'arco* oder richtiger *Punta dell' arco*, Bogen spitze; — *Arcata*, Bogenstrich. Vergl. *Contrarco*, *Legno*, u. a. m.

*Ardito*, Beherzt, kühn, bedeutet, dass die also bezeichnete Stelle mit kühnem Ausdrücke vorgetragen werden soll.

*Aria*. Dieses Kunstwort bezeichnet theils dasjenige, was unser Sprachgebrauch Arie nennt; theils auch im Italiänischen so viel wie Weise, Gesangsweise, Melodie, wie dies auch beim französischen Worte *air* der Fall ist; — (und eben so wie dieses, bedeutet es auch Luft, dem lateinischen *aer* entsprechend.)

*Arietta* (auch, pleonastisch verkleinert: *Ariettina*), bezeichnet eine kleine Arie. Vergl. *Arioso*.

*Arioso*, wörtlich übersetzt: Arienhaft, arienmässig, oder auch singbar, bezeichnet in der Musiksprache theils ein jedes arienähnliche Tonstück, — theils auch eine in einem Tonstücke vorkommende vorzüglich sangbare Stelle, im Gegensatz der mehr declamatorischen oder parlanten, und insbesondere alsdann, wenn in einem Recitative einzelne Stellen vorkommen, welche *a tempo* und in zusammenhängender Melodie gesungen werden sollen und also die Declamation in eigentlichen Gesang übergeht, wie z. B. in Tamino's und des Priesters Recitative im Vorhofe des Tempels, das *Arioso*: »Der Lieb' und Tugend Eigenthum.« (Vgl. *Battuta*.)

*Armonici*, *Suoni armonici*, s. Theiltöne.

*Arpa*, Harfe.

*Arpeggio*, *Arpeggiamento*, *Arpeggiatura*, wörtlich

übersetzt: Harfenspiel, Harfenschlag, das Harfen, wird gebraucht zur Bezeichnung des harfenmässigen Anschlagens der *Accorde*, wo nämlich die Töne, aus welchen ein Zusammenklang besteht, nicht genau gleichzeitig, sondern schnell nacheinander angeschlagen werden, also mehr oder weniger gebrochen. Vergl. Theorie der Tonsetzkunst § 22. Bei Bogeninstrumenten werden vorzüglich solche Passagen, wo drei- oder vierstimmige *Accordo* durch einen, drei oder vier Saiten schnell abwechselnd berührenden, Bogenstrich angeregt werden, *Arpeggio's* genannt, indess freilich dieser Name wörtlicher passender den *pizzicato* angeschlagenen *Accorden* zukäme. S. auch d. Art. *Acciaccatura*.

*Arsis*, s. Aufschlag.

*Assai*, Sehr, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor, wie z. B. *Piano assai*, sehr leise; *Presto assai*, sehr schnell; *Rallentando assai*, sehr zögernd; u. dgl. m. — Manche meinen auch wohl, *assai* bedeute »Genug«, wahrscheinlich verführt durch die Aehnlichkeit des Wortes *Assai* mit dem französischen *Assez*! — Es ist nothwendig, vor dieser, aus gänzlicher Unkunde des Italiänischen entspringenden Unrichtigkeit zu warnen, weil dieselbe sogar in gedruckte und häufig verbreitete Lehr- und Hilfsbücher aufgenommen ist, wie z. B. in Koch's musikalischem Lexikon, welcher sie dem Kapellmeister S. de Brossard nachgeschrieben haben mag, in dessen *Dictionnaire de Musique* eben diese Unrichtigkeit selbst noch bei der sechsten Auflage vorkommt. — Man spreche übrigens, im Vorbeigehn bemerkt, das Wort *Assai* nicht so aus, wie es nach französischer Aussprache klingen würde, nämlich nicht ungefähr so wie *Assä*, sondern das *ai* eben so wie man es im Teutschen aussprechen würde: *as-sa-i*.

*Assoluto*, Unbedingt, absolut, wird in der Theatersprache auch



als gleichbedeutend mit Einzig gebraucht, z. B. *Prima donna assoluta*, einzige erste Sängerin. (Wo zwei erste Sängerinnen sind, braucht man die Ausdrücke: *Prima donna*, — *Altera prima donna*.) Vgl. *Buffo*.

*Attacca*; *S'attacchi*, Imperativ von *Attaccare*, französisch *attacher*, Anheften, Anhängen, wird zuweilen am Ende eines Musikstückes beigeschrieben welches unmittelbar in ein folgendes Stück übergeht, um anzudeuten, dass unmittelbar nach Beendigung des ersten Stücks, ohne Verweilen, zum zweiten übergegangen, das zweite an das Erste, ohne aussetzen, angereiht werden soll. So schreibt man z. B. an das Ende eines *Adagio*, welches unmittelbar in ein *Allegro* übergeht, die Worte: *Attacca l'Allegro* u. dergl. (Unrichtig und sprachwidrig haben Unkundige den Ausdruck *attacca* von *attaquer*, [angreifen] hergeleitet, und ihm die Bedeutung gegeben, dass man das folgende Tonstück sogleich frisch angreifen [»attaquieren«] solle! — Eben so irrig ist es, wenn Andere das Wort *attacca* in »Falle ein« übersetzen, indem der Ausdruck Einfallen in der Musik sogar einen ganz anderen Sinn hat. Beide Irrthümer mussten hier erwähnt werden, weil man sie sogar in Lehr- und Hilfsbüchern gedruckt findet.)

*Audace*, Kühn, keck, auch wohl frech. Vergl. *Ardito*.

Auflösezeichen, s. Musiklehre § xxvii — xxix.

Aufschlag, s. Musikh. § lxxxviii.

Auftact, s. Aufschlag.

Ausweichung, s. Musikh. § cvi.

**B**, Notename, *B durum*, *Bécarre*, *B molle*, *B quadro*, *Bisquadro*, etc., s. Musiklehre § xx u. xxix.

*Ballo*, *Balletto*, Ballet, Tanzstück.

*Barcaruola*, ist der in Venedig gebräuchliche Name der unter

den dortigen Gondelschiffen im Schwunge stehenden National-Lieder.

*Baritono*, *Baryton*, männliche Singstimme, die Mitte haltend zwischen Bass und Tenor; s. *Tenore*.

Barytonschlüssel, s. Musiklehre § xxiii.

Bass, s. *Basso*.

*Bassett*, *Bassettchen*, *Bassetto*. Das etwas veraltete Wort *Bassetto*, welches nichts Anderes ist, als das italiänische Verkleinerungswort des Wortes *Basso*, heisst darum, wörtlich übersetzt, so viel wie: Bässchen, oder kleiner Bass, und bedeutet im Allgemeinen einen etwas hoch liegenden Bass, einen Bass, welcher aus an sich nicht tiefen Tönen besteht, einen Bass in verkleinertem, verjüngtem Mastabe. (Siehe d. Art. *Basso*). Man bediente sich dieses Kunstwortes vornehmlich zur Bezeichnung derjenigen, in einem sonst vollstimmigen Tonstücke vorkommenden Stellen, wo die eigentlichen tiefen Bassinstrumente, z. B. die Contraviolone, schweigen, und andere, höhere Instrumente, z. B. die zweiten Violinen, oder die Bratschen, oder auch die Violoncelle, den Bass (die tiefste Stimme) führen. — Aus eben diesem Grunde findet man auch in manchen Orgeln im Bass ein Flötenwerk von nur Vierfusston mit dem Namen *Bassetto* bezeichnet.

*Bassetthorn*, s. Clarinett.

*Basso*, Tief. I.) Als Beiwort gebraucht, kommt dieses Wort in verschiedenen Zusammensetzungen vor; z. B. *All ottava bassa*, in der tieferen Octave; — *Corno in B-basso*, tiefes B-Horn; u. dgl. — II.) Als Hauptwort gebraucht, bezeichnet es bekanntlich das, was wir auch im Deutschen Bass nennen; und auch hier kommt es in verschiedenen Bedeutungen vor. Man versteht nämlich für's Erste unter dem Ausdrucke *il Basso*, Basson, oder Bassnote, den tiefsten Ton



eines jeden Zusammenklanges oder *Accordes*. — Zweitens versteht man unter *Basso* oder *Bassstimme* auch die tiefste Stimme eines mehrstimmigen Tonstückes oder Satzes. — Man versteht aber drittens unter *Bassstimme* auch die tiefste Gattung von Singstimmen, welche, als solche, denn auch am meisten geeignet ist, Basstöne anzugeben. — Mit dem Namen *Basso* belegt man auch zuweilen ein oder anderes Bassinstrument, namentlich das Contraviolon, und nicht selten auch wohl das Violoncell. So sagt z. B. ein Contraviolonist: Mein Bass ist gut besaitet — oder ein Violoncellist: Mein Bass hat einen starken Ton. — Bass pflegt man endlich auch die gesammten tiefsten Töne eines jeden Instrumentes zu nennen. So sagt man z. B. von einer Violine, deren tiefste Töne (etwa *g* bis *d*) recht voll und klingend sind: diese Violine habe einen schönen Bass; und eben darum heisst auch der Balken oder sogenannte Steg, welcher inwendig unter der Geigendecke, und zwar unter der tiefsten Saite, hinläuft: Basssteg. — Vgl. übrigens *Bassetto*.

*Basso continuo*, heisst, wörtlich übersetzt, nichts anderes als: continuirlicher, unausgesetzt fortlaufender Bass. Eine solche Bassstimme kann in mehrfacher Beziehung gedacht werden. Wenn z. B. bei einer vollständigen Musikaufführung sogenannte Ripienstimmen, und somit auch Ripienbassstimmen, ausgeschrieben werden, welche nur die sogenannten *Tutti*, oder sonst nur die stärker herauszuhebenden Stellen mitspielen, sonst aber pausiren oder schweigen sollen, so wird, im Gegensatze solcher Ripienbässe, diejenige Bassstimme, welche durchgängig spielen soll, (nach gewöhnlicherem Sprachgebrauche: die Stimme des ersten Basspultes) zuweilen durch die Ueberschrift: *Basso continuo*, bezeichnet. — Eben

so, wenn in einem vollstimmigen Tonstücke der Bass, die tiefste Stimme, bald diesem, bald jenem andern Instrumente in den Mund gelegt, dabei aber in irgend einer Absicht die jedesmalige tiefste Stimme, sie liege nun in welcher Partie sie wolle, auf eine Zeile der Partitur fortlaufend eigens geschrieben, oder zu irgend einem Gebrauche also ausgeschrieben wird, so nennt man auch eine solche, den jedesmaligen Bass unausgesetzt enthaltende Bassstimme, *Basso continuo*.

Bassschlüssel, s. Musikh. § XXIII.

*Battere* (II), der Niederschlag; *Nel battere*, im Niederschlage des Tactes.

*Battimento*, das Schlagen, Schlag, ungefähr wie *Mordente*.

*Battuta*, Schlag, Taktschlag; *A battuta* (nach dem Taktschlage.) Nach solchen Stellen, welche ohne eigentliches oder strenges Taktmas, mehr nach Willkür des Vortragenden (*a piacere, senza tempo*, oder *senza battuta*) vorgetragen werden sollen, pflegt man da, wo die strengere Taktmässigkeit wiederkehren soll, dieses durch Beischreiben des Wortes *A battuta* anzudeuten. (Vergl. *Arioso*.)

*B cancellatum*, siehe B.

*B durum*, siehe B.

*Bécarre*, siehe B.

Beitöne, siehe Musiklehre, Anmkg. z. § IV; — und den Art. Theiltöne.

*Bemol*, *Bemolle*, *Bequadro*, siehe B.

*Bianca*, weisse Note, *♩*.

*Bis*, Zweimal. Dies lateinische Wort wird — I.) in Musikalien zuweilen beige geschrieben, um anzuzeigen, dass eine also bezeichnete Stelle zweimal gespielt oder gesungen werden solle. — II.) Zuweilen hört man auch bei Musikaufführungen *Bis!* oder *Ancora!* Noch einmal! oder auch *Da capo!* Von vorne an! rufen, als



Ausdruck des Verlangens, ein gelungenes Stück noch einmal zu hören.

*Bisoroma*, s. Musiklehre § XLVIII.

*Bisquadro*, siehe B.

*Bis unca*, s. Musikl. § XLVIII.

*Bizzarro*, Grillenhaft, launenhaft, wunderlich, ans Abgeschmackte grenzend.

*Bolero*, spanische National-Tanzmelodie, im 3/4-Takte, welche gesungen, dabei getanz und mit Castagnettenspiel begleitet wird.

*B quadratum*, *B quadro*, siehe B.

*Brava*, s. Bravo.

*Bravo*, zu deutsch Brav, pflegt in der Musik als Ausdruck des Beifalls gebraucht zu werden; — auch wohl im Superlativ gesteigert: *bravissimo*. — Im Italiänischen wird der Ausruf *Bravo*, als Beiwort, bald mit männlicher, bald mit weiblicher Endsylbe gebraucht, indem man einem Virtuosen *Bravo!* zuruft, einer Virtuosa aber in der Regel nicht *Bravo!* *Bravissimo!* sondern *Brava!* *Bravissima!* — mehreren Virtuosen und Virtuossinnen aber *Bravi!* *Bravissimi!* — und *Brave!* *Bravissime!* — Ausser Italien aber macht man es sich bequemer, und braucht den Ausruf *Bravo!* gewöhnlich adverbialisch ohne Unterschied des Geschlechtes oder der Zahl.

*Bravura*, von *Bravo*, Tapferkeit, hier aber Kunstfertigkeit. Gemeinlich wird das Wort vorzugweise von derjenigen Art von Kunstfertigkeit verstanden, welche im Vortrage kühner, glänzender und imponirender Passagen besteht, so dass der Kunstgebrauch nicht selten z. B. die Sängerinnen in zwei verschiedene Gattungen classificirt, nämlich in *Bravoursängerinnen* und *Adagiosängerinnen*, oder *Cantablesängerinnen*, *Cantante di bravura*, und *Cantante d'espressione*, welcher Letzteren Ge-

sang man *Canto d'espressione*, *Canto spianato* oder *sostenuto* nennt. — *Aria di bravura*, Bravour-Arie, eine Arie, deren Vortrag auf bedeutende Kunstfertigkeit, insbesondere auf glänzende Passagen berechnet ist. — *Con bravura*, Mit Bravour, Mit kühnem, glänzendem, imponirendem Vortrage.

*Breve*, wörtlich übersetzt: Kurze, nämlich kurze Note, jetzt sogenannte ganze Note,  $\bigcirc$ , s. Musikl. § XLVIII. — *Alla-breve*-Takt, ist diejenige Taktart, deren Takttheile aus Breven bestehen, Musikl. § LVII. — Der Ausdruck *Alla-breve* wird zuweilen auch als Tempobezeichnung gebraucht, und bedeutet dann ein ziemlich rasches Tempo und ungefähr so viel wie *acappella*.

*Brillante*, Glänzend; — *Allegro brillante*, ein Allegro, welches mit glänzendem Vortrage gespielt oder gesungen werden soll.

*Brioso*, Lebhaft, ungefähr gleichbedeutend mit *vivace*; — *Con brio*, Mit Lebhaftigkeit. Das Wort ist halb italiänisch, halb spanisch.

*Bruscamente*, dem französischen *Brusquement* entsprechend, ungefähr so viel wie Ungestüm.

*Buffo*. In der Musik wird das italiänische Beiwort *buffo*, zu deutsch Spasshaft, komisch, häufig gebraucht, um den Charakter eines Tonstückes oder Werkes zu bezeichnen, z. B. *Duetto buffo*, scherzhaftes Duett; *Aria buffa*, spasshafte Arie, u. dgl. — Vornehmlich wird der Ausdruck *Opera buffa* in einer auffallend ausgedehnten Bedeutung gebraucht, indem ein recht orthodoxer Sprachgebrauch den Titel ernsthafte Oper, *opera seria*, allein der ganz ernsthaften, rein und hoch-pathetischen zugesteht, z. B. einer *Ifigenia*, *Cleomenza di Tito*, *Olimpia*, indess jede andere Gattung mit dem zweideutigen Prädicate *Opera buffa* belegt wird, welchem gemäss denn auch selbst unser *Don Juan* bekanntlich überall den Titel *Opera*



*buffa* trägt. — Als Hauptwort gebraucht, bedeutet das Wort *un Buffo*, oder auch *Buffone*, eine komische, spasshafte Person, eine Role, welche in der komischen Oper gewöhnlich einem Basssänger zugetheilt ist, *Basso buffo*, oder *Basso comico*; — seltener einem *Tenore buffo*. In der Theatersprache, zumal der italiänischen, pflegt man gleichsam zwei Sorten von *Buffo*'s zu unterscheiden: den hochkomischen, und den niedrigkomischen. Von jenem fodert man, dass er zugleich wenigstens guter, wenn auch nicht grade ausgezeichnete Sänger sei, und deshalb zeichnet man ihn durch die Epithete *Buffo cantante*, singender *Buffo*, vor dem niedrigkomischen, noch eigentlicher spasshaften aus, von welchem letzteren man nur allenfalls leidliches Singen, und dagegen hauptsächlich komisches Spiel und die Gabe lustiger Caricatur fodert, und welcher desshalb vorzugweise *Buffo comico*, (also, gewissermassen pleonastisch, komischer Spassmacher) oder auch *Buffo caricato*, — *Buffo burlesco*, heist, mitunter auch wohl *Buffo assoluto*, (wörtlich übersetzt unbedingter oder durchgängiger Spassmacher); vgl. d. Art. *Assoluto*.

*Buffonescamente*, Spasshaft, schnurrig. Vgl. *Buffo*.

*Burla*, s. *Burlesco* und *Buffo*.

*Burlesco*, *Burlescamente*, Schnurrig, possenhaft, possierlich, burlesk, (von *Burla*, Schnurre, Posse, auch Spott), bezeichnet den Ausdruck des Niedrig- doch Launig Komischen; — *Burlando*, Aufspasshafte Weise, spassend. Vgl. *Buffo*, *Grottesco* und *Caricato*.

**C**, als Notennamen; s. Musiklehre § LXVI.

*Cabaletta*, (oft auch *Cabbaletta*, vielleicht besser *Cavaletta* genannt), bedeutet in der modischen Tonkuntsprache der Italiäner einen, in einem grösseren Tonstücke,

vorzüglich in einer Arie, vorkommenden anmuthigen, recht eigentlich cantabeln und dem Gehörschmeichelnden Zwischensatz. Nicht selten hört ein italiänisches Publicum in oder ausser Italien eine ganze Arie nur um sich durch die Cavalette ergötzen zu lassen.

*Caccia*, Jagd; — *Corno di* oder *da caccia*, Jagdhorn, Waldhorn; — *Oboe da caccia*, siehe *Oboe*.

*Cadenza*, Cadenz. In der Tonkuntsprache ist dieses Wort sehr vieldeutig. — Für's Erste bedeutet es zuweilen diejenige ausführliche und lange Verzierung, welche die Virtuosen in Concertstücken, Bravourarien u. dgl., vorzüglich in älteren Zeiten, (jetzt täglich seltener) kurz vor dem Schlusse des Stückes anzubringen und einzuschalten pflegten. — Zweitens wird das Wort Cadenz nicht selten auch als gleichbedeutend mit dem Worte Triller gebraucht. Vorzüglich pflegen die Franzosen ihrem französisirten Worte *Cadence* diese Bedeutung beizulegen. — Wieder eine andere Bedeutung hat das Wort Cadenz in der Tonsetzkunst. Hier verstehen wir darunter jeden Harmonieenschritt, wo nach einer Vierklangharmonie eine derselben Tonart angehörige Dreiklangharmonie folgt. (Theorie § 252.)

**Caesur**, Einschnitt; s. Musikh. § XCII.

**Calando**. In der Musik bezeichnet das Beischreiben des Wortes *Calando* ein Nachlassen entweder der Stärke des Tones, oder der Geschwindigkeit der Bewegung, oder beider. — Ersteres wird bezeichnet durch den Beisatz *Calando nella forza*, (und in so fern ist es gleichbedeutend mit *Diminuendo*), — das Andere durch *Calando nel tempo*, (so viel wie *Rallentando*, *Slargando*, oder *Ritardando*), — Beides zusammen durch *Calando nel tempo e nella forza*. — Oft wird aber das Wort *Calando* auch ganz allein beige-



schrieben, und dann bleibt es freilich ungewiss, was der Tonsetzer damit gewollt; gewöhnlich versteht man aber auch in diesem Falle darunter ein Nachlassen sowohl der Tonstärke als der Bewegung; und in sofern ist es ziemlich gleichbedeutend mit *Decrescendo*, oder auch mit *Diluendo*, *Diminuendo*, *Mancando*, *Morendo*, *Perdendosi*, *Scemando*, *Smorzando* und wie die Ersterbenswörtlein alle heissen. — Nach Manchen bedeutet aber das alleinstehende Wort *Calandando* nur ein Abnehmen der Tonstärke, z. B. nach Koch's Lexik.

*Calmato*, Beruhigt, ruhig; — *Con calma*, Mit Ruhe.

*Cantabile*. Dieses italiänische Kunstwort, zu deutsch Singend, wird in der Musik in zweierlei Bedeutung gebraucht. Einestheils nennt man nämlich all dasjenige *cantabel*, was eine recht wohlgefällig fließende Melodie hat, und spricht in diesem Sinne von dieser oder jener vorzüglich cantabeln, gesangreichen Stelle eines Tonstückes, und zwar nicht allein eines vocalen, sondern auch instrumentalen, so dass man auch wohl von cantabeln Stellen einer Claviersonate spricht, und von einem Violinisten sagt, er trage das Cantabile schön vor. — Für's Andere wird das Wort *Cantabile* auch zuweilen als Titelüberschrift von Tonstücken gebraucht, und bezeichnet dann ein Tonstück von mässiger Bewegung, und einfachem, cantabelm Vortrage. Vgl. *Arioso*, *Cabaletta*, *Cantilena*, *Canzone*.

*Cantata*, *Cantatina*. In der Musik wird der Name *Cantata* zur Bezeichnung eines jeden für sich allein bestehenden, etwas ausgeführteren Gesangstückes gebraucht, sofern ihm nicht sonst ein näher bezeichnender Name zukommt. Insbesondere wird der Name Cantate häufig für Gelegenheitsstücke gebraucht, als Festeantaten, Einweihungscantaten, auch Frühlingscantaten, Jubelcantaten, Friedenscantaten, Empfangs-

cantaten u. dgl. — Die Verkleinerungsnamen *Cantatilla* oder *Cantatina* bezeichnen, wie sich von selbst versteht, kürzere Cantaten, von geringerem Umfang u. Caliber.

*Cantilena*. Dieses Wort, im Italiänischen ungefähr gleichbedeutend mit Gesang oder Melodie, bezeichnet in der Musiksprache zuweilen auch die vorzüglich sangbaren, melodiösen Stellen eines grösseren Tonstückes, und man sagt von einem Tonstücke, dessen Melodie überhaupt fließend und sangbar ist, es habe eine schöne Cantilene; und von einem Tonsetzer, welcher im Anbringen gefällig sangbarer Stellen glücklich ist, oder von einem Virtuosen, welchem der Vortrag solcher Stellen vorzüglich gelingt, sagt man, sie seien stark in der Cantilene. Vgl. *Cabaletta*, *Cantabile*.

*Canto*. Dies italiänische Wort heisst, wörtlich übersetzt, Gesang, lateinisch *Cantus*, und wird, eben so wie im Deutschen, in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Für's Erste versteht man darunter nicht allein den Gesang der menschlichen Kehle, sondern man gebraucht es auch als gleichbedeutend mit dem Worte Melodie; und so wird es denn auch in den Zusammensetzungen z. B. *Canto fermo*, so wie auch im Lateinischen: *cantus firmus*, *cantus durus* oder *B durus*, und *cantus mollis* oder *B mollis*, u. dgl. gebraucht. — Insbesondere wird aber unter dem Namen *Canto* oder *Cantus*, vorzüglich in älterer Kirchenmusik, häufig die Discant- oder Sopranstimme verstanden; (wie es scheint darum, weil die Melodie eines Tonstückes gewöhnlich in der Ober- oder Discantstimme zu liegen pflegt.)

*Cantus durus*, *mollis*, s. *Canto*, u. Musikl. § xx.

*Canzone*, *Canzonetta*, französisch *Chanson*, heisst im Italiänischen jedes Lied oder Liedchen. — Nach Koch's Lexikon soll es gewöhnlich eine Melodie ohne Text bedeuten, und vor einigen Jahr-



hundertten solche kleine Singstücke von vier oder mehr Singstimmen zum gesellschaftlichen Gebrauche bedeutet haben. — Nach Brossard's *Diction. de musique* bezeichnete man auch „*pièces de symphonie*“ mit dem Namen *Canzoni*; — auch bedeutete zu seiner Zeit dieses Wort eine *Sonate*; — und als Ueberschrift eines Musikstückes war es gleichbedeutend mit dem Worte *Allegro*. — Nach *Castil-Blaze's Diction. de mus.* sind die Begriffe von *Canzone* und *Chanson* darin verschieden, dass jene sich mit ernsthaften, diese aber blos mit freudigen und zärtlichen Gegenständen beschäftigen, für welche letztere Gattung im Italiänischen vielmehr der Name *Cantilena* gebraucht werde. — Neben all diesen verschiedenartig schwankenden Bestimmungen, wird es genügen, zu wissen, dass unser heutiger Sprachgebrauch unter *Canzonen* kurze, leichte, meistens italiänische Gesänge, im italiänischen Geschmacke geschrieben, zu verstehen pflegt. Vgl. auch d. Art. *Canzone* von Gruber in d. Encykl.

*Capella*, s. *Cappella*.

*Capo*, Anfang, Haupt, Chef; — *Da capo*, (abgekürzt *D. C.*), vom Anfang, (vgl. d. Art. *Ancora* und *Bis*); — *Capo d'orchestra*, Chef des Orchesters; — *Capo Violino*, erster Geiger; — *Capo d'opera*, Hauptwerk, Meisterstück, *Chef d'oeuvre*. — S. auch *Capotasto*.

*Capo d'astro*, s. *Capotasto*.

*Capotasto*, wofür man häufig, und barbarisch genug, den hier sinnlosen Namen *Capo d'astro* gebrauchen hört, heisst 1.) auf Saiteninstrumenten mit Bunden (Gitarre, Gambviolen u. dgl.) der Sattel, über welchen die Saiten von den Wirbeln aus zum Griffbrette hinlaufen, und auf welchem sie also in ihrem natürlichen Zustande aufliegen, (im Gegensatze der andern Stege oder Bunde, auf welche die Saiten erst beim Greifen niedergedrückt werden), also Hauptbund, Haupt-Sattel, Haupt-Griff. (Siehe *Capo*.) — Zur Bequemlichkeit

der Gitarrespieler hat man die Einrichtung ersonnen, je nach Bedürfnis, den Haupt-Bund beliebig auch um einen oder mehrere halbe Töne höher zu verlegen, welches dadurch geschieht, dass man mittels irgend einer Vorrichtung die sämtlichen Saiten zwischen dem Haupt-Bunde und dem nächsten Bunde, oder auch zwischen diesem und dem folgenden, u. s. w., beständig niedergedrückt erhält, welches leicht dadurch bewirkt werden kann, dass man sie entweder an der besagten Stelle mit einer Schnur oder Saite fest niederbindet, oder dass man daselbst ein dazu bestimmtes Leistchen von Holz oder Elfenbein etc. quer über die Saiten befestigt und festbindet oder schraubt, wodurch dann der, nächst vor der Unterbindung befindliche Bund, nunmehr die Stelle des Hauptstegs, des *Capo-tasto*, vertritt. Die Erleichterung, welche diese Vorrichtung gewährt, besteht, wie man leicht einsieht, darin, dass der Gitarrespieler gar leicht z. B. aus *Cis-dur* spielen kann, indem er auf solche Weise den Haupt-Bund um einen halben Ton höher verlegt und dann nur ganz bequem aus *C-dur* zu spielen braucht. — Nicht selten wird nun auch dem eben erwähnten zum Aufschrauben bestimmten Stückchen Holz etc. der Name *Capo-tasto* beigelegt. — 2.) Gemeinüblich wird wohl auch auf allen Saiten-Instrumenten dem, nächst dem Wirbelkasten befindlichen, Sattel oder Kissen der Name Haupt-Sattel, *Capotasto*, beigelegt; — und diesem Sprachgebrauche gemäss wird denn 3.) auch vom sogenannten Daumeneinsatze oder Sattelmachen beim Violoncellspiele der Name *Capotasto* gebraucht: *far il capotasto*.

*Cappella*, *Capelle*. Dieses Wort kommt in der Musik in sehr verschiedenen Beziehungen vor. — Als Tempobezeichnung gebraucht, bedeutet der Ausdruck *A cappella*, oder *Alla cappella*, ungefähr eben das was die Tempobezeichnung *Alla breve*; — *Stile*



*a* oder *alla cappella* ungefähr eben das was Kirchenstyl. — Bekannt ist, dass man unter dem Namen Capelle auch die Gesamtheit der für Kirchenmusiken (oft auch für sonstige) angestellten Künstler, begreift, deren Chef Capellmeister, *Maestro di cappella*, heisst. — Uebrigens schreibe man nur ja nicht — (wie Herr Dion. Weber in seiner Vorschule der Musik überall [S. 78 u. 79] schreibt und lehrt:) *Alla capella*, *Maestro di capella*; denn das hiesse: im Style einer jungen Ziege, — Ziegenmeister — u. dgl. — *Capella* heisst eine kleine Ziege.

*Carezzando*, *Carezzevole*, s. *Accarezzevole*.

*Caricato*, (von *Caricare*, dem französischen *Charger*, *Surcharger*, entsprechend), Beladen, überladen, übertrieben, wird am gewöhnlichsten in Beziehung auf *Buffo*, *Burlesco* oder *Grottesco*, oder in ähnlichem oder verwandtem Sinne gebraucht. — *Caricatura*, Uebertreibung, übertriebene, outrirte Darstellung.

*Capriccio*, wörtlich übersetzt: Eigensinn, Caprice, nennt man jedes Tonstück, welches noch mehr als die sogenannte Fantasie von den gewöhnlichen Formen der Tonstücke willkürlich abweicht und dadurch wohl gar ins Sonderbare, Wunderliche, oft sogar Neckische und Barocke hinüberschweift, für welches Alles der Tonsetzer, indem er die Ueberschrift *Capriccio* über sein Tonstück schreibt, sich gleichsam der Mühe entheben will, Rechtfertigungsgründe anzugeben, an deren Statt gleich die Ueberschrift antwortet: ich habe eben darum so wunderbar geschrieben, weil ich nun grade so schreiben wollte; es war eben so eine Caprice von mir u. s. w. Es ist übrigens nicht zu läugnen, dass der rechte, wahre Genius auch in dieser ungeregelten Form trefflich Schönes zu schaffen vermag, wozu es an Beispielen nicht fehlt. — Auch giebt man den Namen *Capriccio's*

oftmal solchen Uebungstücken, in welchen der Tonsetzer absichtlich Schwierigkeiten anhäuft, gleichsam blos aus Caprice, eigentlich aber in der Absicht, dem Spielenden Gelegenheit zu geben, sich in der Bezwingung sonst verdrüsslicher Schwierigkeiten zu üben. — *Capricciotto*, ein kleines, kurzes *Capriccio*; — *Capriccioso*, *capricciosamente*, mit neckischem, launenhaftem Vortrage; — *Acapriccio*, s. d. Art. *Piacere*.

*Cassa*, s. *Tamburo*.

*Castagnette*, (auch *Gnaccare*, *Naccare*, *Nacchere* genannt,) Castagnetten, die bekannten Klapperhölzchen oder muschelförmig hohlen hölzernen Schalen, welche vorzüglich bei Tänzen im spanischen Geschmacke geschlagen zu werden pflegen.

*Cavaletta*, s. *Cabaletta*.

*Cavatina* heisst im Allgemeinen ein kleines Lied, und ist auch wohl gleichbedeutend mit *Ariette*. — Zuweilen wird der Name *Cavatine* insbesondere einer, in ein Recitativ eingeschalteten, tactmässig cantablen Stelle beigelegt, und ist in dieser Beziehung gleichbedeutend mit *Arioso*. Vgl. auch *Cabaletta*.

*C. B.*, Abbraviatur von *Col basso*.

*Cembalo*, *Gravicembalo*, der generische Name aller Claviere.

*Chalumeau*, s. *Scialumo*.

*Chitarra*, Guitarre.

*Chroma*, *Chromatisch*, s. Musikl. § xvii und Anmerk. Vgl. *Croma*.

*Chromatische Sylben*, s. Musikl. § xvii.

*Chromatische Zeichen*, s. Musikl. § xxv — xxx.

*Chronometer*, s. Musikl. § ii.

*Cinelle*, auch *Piatti*, Becken, türkische Becken.

*Cinque*, fünf; — *A cinque*, zu fünf Stimmen. — Zuweilen wird auch das Quintett ein *Cinque* genannt.



**Clarinetto**, das Clarinett. \*) Eine besondere Gattung von Clarinett, welche nämlich um eine Quinte tiefer steht als das C- oder Aequal-Clarinett, führt den Namen Bass-Clarinett, oder Bassethorn, *Corno bassetto* oder *di bassetto*, *Clarone*, *Clarinetto dolce*, zuweilen auch *Clarinetto d'amore*. Vgl. d. Art. *Bassetto*; — indess der Verkleinerungsname *Clarinettino* ein Clarinettchen kleineren Calibers bezeichnet.

**Clarino**, pflegt man die Reihe der höheren und höchsten Töne der Trompete zu nennen, und Clarinostimme die höchste oder Prim-Trompetenstimme, so wie Clarinobläser denjenigen, welcher solche erste Stimme spielt. Aus dem Namen *Clarino* ist vielleicht der Name Clarinett abgeleitet worden. Vgl. *Tromba*.

**Clarone**, s. Clarinett.

**Coda**, wörtlich übersetzt Schwanz, Schweif, (vom lateinischen *Cauda*), ist die nun einmal

gebräuchliche Benennung für den Schluss, die Schlussphrase, oder auch den Anhang eines Tonstückes.

*Col, Coll', Colla, Colle, coi, cogli*, siehe *Con*.

**Coloratura**, mehrzählig *Colorature*, Verzierungen, Ausschmückungen; siehe *Fioretto*, *Fioritura*.

**Come**, Wie, z. B. *Come sopra*, wie oben; — *Come prima*, wie vorhin.

**Comodo**, Bequem, wird zuweilen als Tempobezeichnung gebraucht, und sagt dann freilich nichts weiter, als dass das Tonstück in bequemerem Zeitmasse vorgetragen werden soll; welches denn ungefähr dem *Andante*, oder einem gemässigten *Allegro* entsprechen mag. — *A suo Comodo*, nach Bequemlichkeit des Spielers oder Sängers, einigermaßen gleichbedeutend mit *A suo Arbitrio*.

**Compiacevole**, *Compiacevolmente*, Gefällig, gewissermaßen dem französischen *Complaisant* entsprechend.

**Composition**, s. Tonsetzkunst.

*Con, Co', Col, Coll', Colla, Collo, Colle, Coi, Con gli*, Mit, mit dem, mit der, den, — kommt in vielfältigen Verbindungen vor, z. B. *Con fuoco*, Mit Feuer; — *Col basso*, Mit dem Basse; — *Coll' arco*, Mit dem Bogen; — *Colla parte*, Mit der Partie, d. h. mit der Hauptstimme; — *Colle trombe*, Mit den Trompeten; — *Coi fagotti*, Mit den Fagotten; *Con gli stromenti*, mit den Instrumenten; — u. dgl.

**Concerto**. Das Wort *Concerto*, abgeleitet vom lateinischen oder italienischen Worte *Concertare*, \*) hier zunächst auf ein Wettstreiten hindeutend, und wörtlich also ei-

\*) Das minder gewöhnliche Neutrum: „das Clarinett“ entspricht besser als das Femininum „die Clarinette“ der Abkunft des deutschen Namens vom italienischen Neutrum *il Clarinetto*. Von diesem, vom italienischen Worte, *il clarinetto*, werden wir unsere deutsche Benennung Clarinett doch wohl lieber aus der ersten Hand ableiten, als dass wir, erst durch die zweite Hand, das, aus dem italienischen *il Clarinetto* französirte (der *Pironette*, *Girouette*, *Jeannette* und *Lisette* entsprechende) *la Clarinette*, demnächst wieder in eine, der verteutschten *Lisette* etc. entsprechende italienischfranzösischdeutsche *Demoiselle Clarinette* übersetzen. — Dass das Wort Clarinett von dem italienischen Worte *Chiarina*, welches eine Schalmee bedeutet, abstammen solle, ist durchaus nicht anzunehmen, indem das Diminutiv von *Chiarina* unmöglich *il Clarinetto*, sondern *la Chiarinetta* heissen würde, und man in italienischen Wörterbüchern das Wort *Chiarina* mit „Oboe“ übersetzt findet, indess Lichtenthal in s. *Dizionario di musica* beim Worte *Chiarina* auf *Clarino* (*Tromba*) verweist, nirgendwo aber das Wort *Chiarina* oder *Chiarinetta* ein Clarinett bedeutet. — (Aus ähnlichem Grunde und da, wie das italienische *etto*, so auch das italienische *otto*, zunächst dem genus neutrum entspricht, schreibt man wohl auch passender, mit mir, lieber das *Fagott*, als der *Fagott*; — Vgl. auch den Art. *Violon*.)

\*) Völlig irrig und unkundig schreibt Herr Dr. Lichtenthal in s. *Dizionario di musica*, Artikel *Concerto*: „Questo vocabolo, derivato da *con* e *ci*, „nere“! — Er scheint nicht zu wissen, dass von *concinere* sich wohl *concerto*, aber nicht *concerto* ableiten lässt.



nen musikalischen Wettstreit bezeichnend, wird in der Musiksprache in zweifacher Bedeutung gebraucht. — Für's Erste pflegt man damit eine jede öffentliche Aufführung vollstimmiger Musikstücke zu bezeichnen, welche bloß um der Musik selbst willen gehalten wird; (musikalische Akademie). — Für's Andere aber bezeichnet der Name Concert auch ein Tonstück, durch dessen Vortrag ein Instrumentist sich im Concerte als Solospieler hören lässt. — (Die Franzosen gebrauchen in jener ersteren Bedeutung vornehmlich das Wort *Concert*, indess sie Letzteres *un Concerto* zu nennen pflegen.) — In jener ersten Bedeutung erhält das Concert, je nach seinen verschiedenen Beziehungen und Bestimmungen, auch wieder mehrere näher bezeichnende Namen, z. B. öffentliches Concert, Hofconcert, Cammerconcert, Liebhaberconcert, u. dgl. — Geistliches Concert, *Concert spirituel*, heisst es, wenn es vorzüglich zur Aufführung von entweder einzelnen Kirchenmusikstücken, oder von Oratorien, u. dgl. bestimmt ist, — wofür man nicht selten auch den Namen Kirchenconcert, *Concerto di chiesa*, gebraucht. — In der zweiten Bedeutung unterscheidet man Concerte für Ein Instrument allein, von Doppelconcerten, d. h. Concerten für zwei Instrumente zugleich, (*Concerto doppio*), oder auch wohl für mehrere, — und Concertantsymphonien, unter welchem Namen man Concerte für eine grössere Anzahl von Orchesterinstrumenten zu verstehen pflegt, oder mit anderen Worten, Orchesterstücke, in welchen nicht bloß einige, sondern viele Orchesterinstrumente, bald einzeln, bald auch abwechselnd, zusammengreifend, concertmässig, concertirend, (dieses Wort hier seiner ursprünglichen Bedeutung am getreuesten, nämlich gleichsam wettstreitend, als concertirende, wettstreitende Stimmen,) hervortreten. Zuweilen bezeichnet man Concertstücke dieser Art auch mit

dem Namen *Concerto grosso* oder *Concertone*, *Sinfonia concertante*, oder *concertata*. — In früheren Zeiten, wo Luxus und Ansprüche überhaupt in der Musik bei Weitem nicht so hoch gespannt waren wie in unseren Tagen, pflegte man übrigens den Titel *Concerto grosso* freilich schon solchen Concertstücken beizulegen, welche man heut zu Tage in Vergleichung gegen unsere weit glänzenderen, breiteren und reicheren Concerte, kaum wirkliche Concerte nennen würde. Man sehe z. B. die so betitelten *Concerti grossi* des alten *Bocherini*.

*Concertante*, Concertirend; s. *Concerto*.

*Continuo*, Fortgesetzt, beständig, fortlaufend; z. B. *Basso continuo*, s. d. Art.

*Contra*, siehe *Contro*.

*Contrabasso*, *Contrabbasso*, *Controbasso*, s. *Violone*.

*Contraddanza*, Contretanz.

*Contrafagotto*, *Controfagotto*, s. *Fagotto*.

*Contralto* oder *Alto*, die tiefste Gattung der Weiberstimme. — *Contraltino*, s. *Tenore*.

*Contra-Octave*, s. *Musikl.* § XIV.

*Contrarco*, Gegenstrich, verkehrter Bogenstrich, heisst diejenige Bogenführung, wo vom Spieler diejenigen Noten, welche sonst der Regel nach im Niederstriche angegeben zu werden pflegen, hinaufgestrichen werden, und umgekehrt.

*Contratöne*, s. *Musikl.* § XIV.

*Controviolone*, s. *Violone*.

*Coperto*, Bedeckt. Dies Kunstwort bezieht sich 1.) auf das Spiel der Geigen- und anderer ähnlicher Instrumente, und bedeutet, dass ein Ton nicht, wie er wohl könnte, auf der freien, bloßen oder leeren, d. h. ungegriffenen Saite angegeben, sondern auf einer tieferen gegriffen werde. Wenn z.

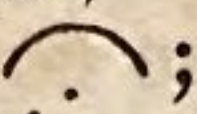


B. ein Violinist den Ton  $\bar{a}$  nicht auf der  $\bar{a}$ -Saite, leer oder blos, wie man es nennt, anstreicht, sondern auf der  $\bar{d}$ -Saite greift, so sagt man, er gebe das  $\bar{a}$  bedeckt an. 2.) Für die Pauke wird das Wort *Coperto* auch als gleichbedeutend gebraucht mit *Timpani sordi* (s. *Sordino*), weil das Dämpfen der Pauken dadurch bewirkt wird, dass man sie mit einem Tuche überdeckt.

*Corda*, Saite; — *Sopra una Corda*, auf Einer Saite; — *Sulla mezza Corda*, auf der halben, auf der Mitte der Saite, ungefähr gleichbedeutend mit *Sulla tastiera*. Vergl. *Ordinario*.

*Cornetto*, s. *Corno*.

*Corno*, Horn, mehrfach *Corni*, — *Corno da caccia*, Waldhorn; — *Cornobassetto*, siehe *Bassetthorn*; — *Corno basso*, siehe *Serpente*; — *Corno inglese*, siehe *Oboe*. — Der Verkleinerungsname *Cornetto* pflegt jetzt gemeiniglich das Posthörnchen, da wo es, z. B. bei Militärmusiken, vorkommt, zu bezeichnen.

*Corona*, *Fermata*, Krone, *Fermate*, ; — *Nota coronata*, eine mit einem  bezeichnete, bekrönte Note.

*Corrente*, s. *Courante*.

*Courante*, ein ganz ausser Gebrauch gekommenes Tanzstück.

*Cr.* oder *Cres.*, Abbreviatur von *Crescendo*.

*Crescendo*, Wachsend, zunehmend, bedeutet zunächst ein Zunehmen der Stärke; — der Ausdruck *Crescendo il tempo* aber auch zuweilen (jedoch nicht bei Italiänern) ein Steigern der Geschwindigkeit des Tempo. Beides zusammen wird ausgedrückt durch *Crescendo nel tempo e nella forza*. Oft findet man die nähere Bestimmung beigesetzt: *Crescendo fin al Fortissimo* u. dgl., stärker werdend bis zum *Fortissimo* u. dgl.

*Croma*, s. Musikl. § XLVIII Anmerkung. Vgl. *Chroma*.

*Cruis*, siehe *Kruis*.

*Da*, *Da'*, *Dal*, *Dall*, *Dalla*, *Dalle*, *Dallo*, italiänische Präposition, ungefähr dem teutschen Von, Von dem, der, den, entsprechend, z. B. *Da Capo*, von Vorne an; — *Dal Segno*, vom Zeichen an. — Ferner drückt die Partikel *Da* auch dasjenige aus, was wir im Teutschen durch das Zusammenziehen von Hauptwörtern ausdrücken, z. B. *Gamb-Viole*, *Viola da gamba*, — *Arm-Viole* oder *Arm-Geige*, *Viola da braccio*; — *Corno da caccia*, Jagdhorn, Waldhorn, u. dgl.

*Da capo*, s. *Da*.

*D. C.* Abbreviatur von *Da capo*.

*Decrescendo*, Abnehmend, das Umgekehrte von *Crescendo*; — *Decrescendo fin al pianissimo*, Abnehmend bis zum *Pianissimo*. Vgl. *Calando*.

*Delicatamente*, *Delicato*, *Con delicatezza*, Zart, delicat, mit Delicatesse vorzutragen; — *Delicatissimo*, Sehr delicat. — Für begleitende Stimmen ist dieser Ausdruck ungefähr gleichbedeutend mit *Discretamente*.

*Destra*, siehe *Mano*.

*Devoto*, siehe *Divoto*.

*Diesis*, siehe Erhöhungszeichen.

*Diligenza* (*Con*), Mit Fleis, mit Sorgfalt; — eine Ermahnung, durch deren Beischreiben zu einer besondern Stelle eines Tonstückes, dem Sänger oder Spieler besondere Sorgfalt zu empfehlen für gut gefunden wird.

*Diluendo*, Zerfliessend, sich auflösend, ungefähr wie *Mancando*. Vgl. *Calando*.

*Diminuendo*, Abnehmend, gleichbedeutend mit *Decrescendo*. Vgl. *Calando*.

*Diritta*, siehe *Mano*.



*Discanto*, Discant. Diese Benennung wird zuweilen der Sopranstimme, — zuweilen auch jeder Oberstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes beigelegt. Vgl. *Canto*.

*Discrezione* (Con), Mit Bescheidenheit oder Discretion; — eine Warnung, welche man zuweilen vorzüglich den begleitenden Stimmen beizuschreiben pflegt, auf dass sie sich hüten, die Hauptstimme durch allzulaute oder sonst steife, unnachgiebige, störrische Begleitung zu verdunkeln oder sonst zu geniren. Vgl. die Art. *Delicatamente* und *Parte (colla)*.

*Divertimento*. Dieser Titel soll eben ein zur Unterhaltung, oder, wenn man will, ein bloß zur Unterhaltung bestimmtes, Tonstück bedeuten, und ist also insofern eine sehr anspruchlose Ueberschrift.

*Divisi*, Getheilt. Dieses Wort pflegt an solchen Stellen, z. B. einer Violinstimme u. dgl., beige-schrieben zu werden, wo die mehreren aus dieser Stimme sonst einklängig spielenden Geiger nicht, wie gewöhnlich, einklängig spielen, sondern die höheren Töne von dem einen, die tieferen von dem anderen Spieler gespielt werden sollen, z. B. um eine Octave, oder um eine Terz höher als diese.

*Divoto*, Andächtig; ungefähr gleichbedeutend mit *Religioso*.

*Dol*. Abbreviatur von *Dolce*.

*Dolce*, *Dolcemente*, Sanft, zart, (Doucement,); — *Dolcissimo*, sehr sanft; — *Con dolcezza*, mit Zartheit vorzutragen; — *Raddolcendo*, ins Sanftere übergehend.

*Dolente*, oder auch *Doloroso*, *Con dolore*, *Con duolo*, Schmerzhaf, mit dem Ausdrücke des Schmerzes, der Trauer, wehmüthig.

Doppelt -  $\flat$ , Doppeltkreuz, s. Versetzungszeichen.

Doppeltübermässige, doppeltverminderte Intervalle, siehe Musikl. § xxxix.

*Doppio*, Doppelt.

*Dritta*, siehe *Mano*.

*D. S.* Abbreviatur von *Dal segno*; s. *Da*.

*Due*, (auch *Duoi*,) Zwei; — *A due*, zu zweien; — *A due soli*, zu zwei Solostimmen.

*Duetto*, Duett, Zweigesang, ein Tonstück von zwei Stimmen, seien nun diese ganz allein, oder auch zwei Hauptstimmen mit Begleitung anderer Stimmen. Vgl. *Duo*.

*Duo*, Zwei. Das altitaliänische Zahlwort *Duo* wird in der Musiksprache häufig als Hauptwort, gleichbedeutend mit *Duetto*, gebraucht, welches selbst als ein Diminutiv des Wortes *Duo* betrachtet werden könnte. — Manche alte Tonlehrer verstanden unter *Duo* ein im strengerem, unter *Duetto* ein in freierem Style geschriebenes.

*Dur*, s. Musikl. § cvi.

**E**, *Ed*, Und, (Ersteres meist wenn ein Consonant, Letzteres wenn ein Vocal darauf folgt.)

*Eco*, *Eccho*. Dieses Wort bezeichnet bald solche Stellen, welche wie ein *Eccho*, — etwa gar in einem entfernten Zimmer etc. — vorgetragen werden sollen; — bald auch das den Namen *Eccho* führende Orgelregister.

Einklang, s. Musikl. § xxxii.

Einschnitt, Cäsur; s. Musikl. § xcii.

*Elegante*, *Elegantemente*, *Con eleganza* oder *eleganzia*, Mit Zierlichkeit, Artigkeit, Eleganz.

*Elegia*, Elegie; — *Elegiaco*, Elegisch, im elegischen Style.

*Elevamento*, *Elevatezza*, (con,) Mit Erhebung oder Erhabenheit, sich erhebend. Vgl. *Elevazione*.

*Elevazione*, Erhebung, wird zuweilen statt *Levare* (s. d. Art.) gebraucht. — Das Wort *Elevazione* kommt auch zuweilen als



Ueberschrift solcher Musikstücke, Mottette u. dgl. vor, welche bestimmt sind, beim katholischen Gottesdienste während der sogenannten Elevation aufgeführt zu werden. Vgl. *Elevamento*.

-*Ello*, weiblich -*ella*, italiänische Verkleinerungs-Endung; z. B. *Ponticello*, (Verkleinerung von *Ponte*,) Brückchen, (der Steg auf Saiteninstrumenten.) — Vgl. auch *Violoncello*; auch -*Etto*, -*etta*; -*Ino*, -*ina*.

*Energico*, Kräftig, mit Energie.

Enharmonisch, s. Musikl. § XIX.

*Entrata*, oder auch *Intrata*, wörtlich übersetzt: Eingang, Einzug, Aufzug, Intrate, bezeichnet zunächst gewöhnlich ein Trompeten- und Paukenstückchen, zu feierlichen Ein- oder Aufzügen und ähnlichen Festlichkeiten bestimmt; — zuweilen wird es jedoch auch als gleichbedeutend mit *Introduzione* gebraucht.

Erhöhungssylbe, s. Musikl. § XVII.

Erhöhungszeichen, s. Musikl. § XXVI.

Erniederungssylbe, s. Musikl. § XVII.

Erniederungszeichen, s. Musikl. § XXVI.

*Eroico*, Heldenmässig, heroisch; z. B. *Sinfonia eroica*, Symphonie in heroischem Style.

*Esercizio*, Uebung, Uebungsstück.

*Espressivo*, *Con espressione*, Ausdruckvoll, mit Ausdruck. Vgl. *Bravura* und *Spianato*.

-*Etto*, weiblich -*etta*, italiänische Verkleinerungs-Endung, (wie -*ello* oder -*ella*;) — z. B. *Cornetto*, von *Corno*, Kleines Horn, Hörnchen; — *Capriccietto*, kleines *Capriccio*; — *Arietta*, *Canzonetta*, *Operetta*, u. dgl. \*)

\*) Da alle durch die männliche Verkleinerungs-Endung -*etto* gebildeten Wörter im Deutschen billig als geschlechtlos behan-

— Zuweilen werden diese Verkleinerungs-Endungen auch adjectivisch gebraucht, um einen geringeren Grad der durch das Beiwort ausgedrückten Eigenschaft oder Beschaffenheit anzudeuten; z. B. *Adagietto*, ein wenig *adagio*; — *Allegretto*, ein wenig *allegro*; — *Bassetto*, ein wenig tief; — *Larghetto*, ein wenig gedehnt; u. dgl. Siehe diese Artikel.

**F.**, oder *f.*, Abbraviatur von *Forte*; — *ff.*, oder *ffmo.*, auch wohl *fff.*, Abbraviatur von *Fortissimo*.

*Fagotto*, Fagott; französisch *Basson*. — *Contrafagotto* oder *Controfagotto*, oder auch *Fagottone*, *Contrafagott*, *Grossfagott*, welches bald um eine volle Octave, bald auch nur um eine Quinte oder um eine Quarte tiefer steht als das \*) gewöhnliche Fagott.

*Fagottone*, s. *Fagotto*.

*Fandango*, spanischer Nationaltanz,  $3/4$ -Tact in mässig geschwinder Bewegung, welcher gewöhnlich mit Castagnettenspiel, zuweilen auch mit Gesang, begleitet wird. (Vgl. *Bolero*.)

*Fantasia* ist der Titel, wel-

delt werden, z. B. *il Duetto*, das Duett, *il Quartetto*, das Quartett, un *Allegretto*, ein Allegretto, *Cornetto*, das Cornett, uno *Spinetto*, ein Spinett, *il Banchetto*, das Bankett, — un *Versetto*, ein Versett, u. dgl., und nicht: die Duette, die Quartette, die Allegrette, die Cornette, die Spinette, u. s. w. (welche weibliche Behandlung nur dann richtig wäre, wenn es im Italiänischen hiesse: l'*Allegretta*, la *Duetta*, la *Quartetta*, la *Cornetta*, la *Banchetta*;) so ist es inconsequent, wenn man das italiänische *il Clarinetto* die Clarinette nennt, und nicht ebenfalls das Clarinett. (S. *Clarinetto*. — Auch un *Mottetto* und un *Minuetto* pflegt im Deutschen gewöhnlich in eine weibliche Mottette und Minuette umgesetzt zu werden, indess manche Andere, vielleicht passender, das Mottett und der oder das Minuett schreiben. (Vergl. die Art. -*Ello*, -*ella*; und -*Ino*, -*ina*.)

\*) S. die Anmerkung zum Art. *Clarinet*, und zum Art. -*Etto*.



chen die Tonsetzer einem Tonstücke voranzusetzen pflegen, in welchem sie ihrer Phantasie freieren, von den gewöhnlichen Formen abweichenderen Flug gelassen. Vgl. *Capriccio*.

*Fermata*, siehe *Corona*.

*Fermo*, siehe *Canto*.

*Feroce*, *Ferocemente*, Wild, mit dem Ausdrücke von Wildheit.

*Festoso*, Festlich.

*Ff.*, oder *ff.*, zuweilen auch wohl gar *fff.*, Abbreviatur von *Fortissimo*.

*Fiero*, *Fieramente*, *Con fiera*, Wild, grausam, mit dem Ausdrücke von Wildheit, — auch wohl von keckem Trotz, u. dgl.

*Figur*, s. Musikh. § LXXXIX.

*Fin al*, *Fino al*, Bis zum; — z. B. *Da capo fin al segno*, von Vorne bis zum Zeichen; — *Crescendo fin al fortissimo*, *Fin al fine* u. dgl.

*Finale*, Endstück, Schlussstück.

*Fine*, Ende; — *Dal segno al* oder *alla fine*, oder *fin alla fine*, vom Zeichen an bis zum Ende.

*Fioreggiante*, *Fioriscente*, *Fiorito*, Blumigt, geblüht, bezeichnet einen durch Verzierungen, Spielmanieren, sogenannte Fioretten (Blümchen) ausgeschmückten, blühenden Vortrag.

*Fioritto*, Blümchen, ist der Name, welchen man, figürlich, jeder in der Musik angebrachten Verzierung, sogenannten Spielmanier, beizulegen pflegt, s. *Fioreggiante*.

*Fioriscente*, *Fiorito*, s. *Fioreggiante*.

*Fioritura*, Verzierung, Ausschmückung, s. *Fioritto*.

Flageolettklänge, siehe Theiltöne.

*Flagioletto*, Flageolet, ein kleines, fast nur zur Spielerei dienendes Blasinstrument. — Für Saiteninstrumente bedeutet das Wort *Flagioletto* (oder auch

*Flautino*, *Flautato*, *Flautando*, *Suoni flautati* oder *Armonici*,) eine eigene Art, die Saiten ertönen zu machen, indem man ihnen ihre natürlichen Beittöne oder sogenannten Flageolettklänge, Aliquotttöne, Theiltöne, (s. d. Art.) *Suoni armonici*, entlockt. Vgl. *Ordinario*.

*Flat*, s. Musikh. § xx.

*Flautando*, *Flautato*, s. *Flagioletto*.

*Flautino*, kleine Flöte, s. *Ottavino* und *Flagioletto*.

*Flauto*, *Flauto traverso*, Flöte, Querflöte, auch *Flauto tedesco* oder *alemanno*, teutsche Flöte genannt. — *Flauto d'amore* oder *Flautone*; s. d. Art. — *Flauto piccolo*; s. *Flautino* und *Ottavino*. — *Flauto a becco*, *Flauto dolce*, (franz. *Flûte douce*, Schnabelflöte, ungefähr dasselbe im grösseren Masstabe, was das Flageolet im kleinen.

*Flautone*, Grosse Flöte, Grossflöte, Bassflöte, *Flûte d'amour*; (S. d. Art. -One.) — Füglich kann es auch ein sechzehnfüssiges Flötenregister auf der Orgel bedeuten.

*Flebile*, *Flebilmente*, Kläglich, ungefähr gleichbedeutend mit *Lagrimoso*.

*Fluta* wird zuweilen statt *Flauto* gebraucht; z. B. *Fluta alemanna*; — auch wird ein Orgel-Flötenregister oft *Fluta* oder *Flutone* genannt.

*Foglietto* wird in Italien diejenige erste Violinstimme genannt, in welche alle obligate Stellen der übrigen Instrumente mit hineingeschrieben sind, damit er sie nöthigenfalls mit-, oder anstatt der Solospieler geigen kann. Das *Foglietto* ist demnach gleichsam ein *Violino continuo*; s. d. Art. *Basso continuo*.

*Fondamento*. Dies Wort wird von den Italiänern häufig als gleichbedeutend mit *Basso* gebraucht. Siehe *Basso*.

*Forte*, Stark, laut; — *Fortissimo*, sehr, äusserst stark. — *Più*,



*Meno, Mezzo, Poco forte* u. dgl. siehe diese Artikel.

*Fortepiano*, s. *Cembalo*.

*Forte-piano*, abbrevirt: *Fp.*, oder *fp.*, bedeutet, dass eine Note *forte* angefangen und dann wieder *piano* fortgesetzt werden soll.

*Fp.*, oder *fp.*, Abbreviatur von *Forte-piano*.

*Forza*, Särke, Kraft; — *Con tutta la forza*, mit der ganzen Kraft; — *Forzando* oder *Rinforzando*, verstärkend, stärker werdend, < ; — *Rinforzato, Forzato*, stärker geworden, verstärkt. (Das Gegentheil ist *Sforzando, Sforzato*, (Vgl. den Art. *S*.)

*Frescamente, Fresco*, Frisch; nicht wohl gebräuchlich.

*Funebre*, Zur Beerdigung gehörig; z. B. *Marcia funebre*, Leichenmarsch.

*Fuoco, Con fuoco*, Feuerig, mit Feuer; z. B. *Allegro con fuoco*, ein Allegro von rascher, feuriger Bewegung und feurigem Charakter.

*Furioso, Con furia*, Wüthend, mit dem Ausdrücke der Wuth.

*Fusston*, s. Musikl. § xv.

*Fz.*, Abbreviatur von *Forzando* oder *Forzato*.

**Gagliardo**, Rasch, keck. —

*Gagliarda* war auch der Name eines in früheren Zeiten in Italien gebräuchlichen Tanzes.

*Gajo*, Lustig, kommt zuweilen als Ueberschrift eines Tonstückes vor, z. B. *Allegro gajo*, lustiges Allegro, mit dem Ausdrücke von Lustigkeit vorzutragen.

*Gamba*, Bein; — *Viola da Gamba*, Beingeige, die jetzt ausser Mode gekommene Gambviola oder Gambe, welche zwischen den Beinen gehalten wurde wie unser Violoncell.

*Garbo (Con)*, ungefähr gleich-

bedeutend mit *Con gusto*, Mit wohlgefälligem Ausdrücke, mit guter Art.

*Gavotta*, Gavotte, eine jetzt veraltete Gattung von Tanzstücken.

Geltung der Noten, s. Musikl. § XLVIII, XLIX; — der Pausen, s. Musikl. § L.

Generalbassschrift, s. Musikl. § XXXI.

Gesang, s. Musikl. § ciii.

Gesangverbindungslehre, s. Musikl. § x.

Gewicht, s. Tactgewicht.

*Giga*, (franz. *Guigue*.) eine, jetzt nicht mehr gebräuchliche, Tanzmelodie, ursprünglich aus zwei sich wiederholenden Theilen, jeder von acht 6/8-Tacten, bestehend, zuweilen aber auch weiter und breiter ausgeführt.

*Giochevole, Giochevolmente, Giocosamente, Giocolosamente, Giocosamente, Giocoso, Giucante, Giuchevole, Giuocante*, etc. Spielend, belustigend.

*Giocondamente, Giocondoso, Giocondevole, Giocondo, Con giocondezza, Con giocondita, Con gioconditade*, Angenehm, vergnügt.

*Giocosamente*, s. *Giochevole*.

*Giuocosamente*, s. *Giochevole*.

*Giusto*, Gerecht, angemessen, passend, wird zuweilen als Tempobezeichnung gebraucht, z. B. *Tempo giusto*, d. h. man solle das Tonstück im passenden Tempo vortragen; — was freilich so viel wie Nichts sagt! — In den meisten Fällen scheint es übrigens ungefähr so viel bedeuten zu sollen wie *Moderato*.

*Glissando, Glissato, Glissicando, Glissicato*, ein barbarisch - italienisches Kunstwort, vom französischen *Glisser*, Gleiten, hergeholt und von manchen Tonsetzern zuweilen gebraucht, um anzudeuten, dass man von einem Tone zum andern gleichsam hinübergleiten soll, — z. B. auf der Geige durch Hinüberzie-



hen des Fingers von einem Tone zum andern, — auch durch eine gleichsam über die Saiten hinwegschlüpfende Führung des Bogens nahe am oder gar über dem Griffbrette hin, — auf Tasteninstrumenten durch Schleifen Eines und desselben Fingers von einer Taste zur andern hinüber, u. dgl.

*Gnaccare*, s. *Castagnette*.

*Grade* Tactarten, s. Tactarten.

*Grammatik*, s. Musikl. § x.

*Grande*, oder *Grosso*, gross; — z. B. *Tamburo grande*, grosse Trommel, (*Tamburone*.)

*Grandioso*, Grossartig; — *Stile grandioso*, grossartige Schreibart; u. dgl.

*Grave*, wörtlich übersetzt: Schwer, gewichtig; — *Con gravezza*, *Con gravità*, mit Würde oder Gravität, — wird theils gebraucht, um die Art des Vortrags, theils auch um ein langsames, ungefähr dem *Adagio* entsprechendes Tempo, anzudeuten.

*Gravezza*, siehe *Grave*.

*Gravicembalo*, s. *Cembalo*.

*Gravità*, s. *Grave*.

*Grazioso*, *Con grazia*, Anmuthig, graciös, mit Anmuth, mit Grazie.

*Groppo*, *Gruppo*, *Gruppetto*. Dieser im Italiänischen ziemlich unbestimmte Ausdruck bezeichnet überhaupt jede Spielmanier, welche, wie etwa der sogenannte Doppelschlag, aus mehreren kleinen Noten besteht.

*Grosso*, s. *Grande*.

*Grottesco*, Fratzenhaft. Vgl. *Burlesco*.

*Gruppo* oder *Gruppetto*, s. *Groppo*.

*Guida*, Führer, oder auch *Mostra*, Fingerzeig, Weiser, *Custos*, ist dasjenige Zeichen, welches man an's Ende einer Notenzeile setzt, um im Voraus anzudeuten, welche Note folgen, mit

welcher Note die folgende Zeile oder Blattseite anfangen wird.

*Gustoso*, *Con gusto*, Geschmackvoll, mit Geschmack; eine etwas wunderliche Ermahnung, welche die Tonsetzer zuweilen beischreiben, um dem vortragenden Künstler zu empfehlen, die also bezeichnete Stelle möglichst geschmackvoll herauszuheben.

Gute Zeit, s. Musik. § LXVI.

**H**, Notennamen, s. Musikl. § xx.

Halbe Töne, s. Musikl. § xxxvi.

Harmonie, s. Musikl. § civ.

Höhere Rhythmen, s. Musikl. § LXVIII — LXX.

**I** *Imperioso*, Gebieterisch.

*Impetuoso*, *Con impeto*, Ungestüm, ungefähr wie *Tempestoso*.

*Imponente*, Imponirend; es findet sich für diesen Begriff kein völlig entsprechendes urteutsches Wort; — etwa Gebietend, Gebieterisch? — welches aber mehr dem *Imperioso* entspricht.

*Inno*, *Inni*, Hymne, Hymnen.

*Innocente*, *Innocentemente*, Unschuldig, naiv, anspruchlos.

-*Ino*, weiblich -*ina*, Italiänische Verkleinerungs-Endung, z. B. *Flautino*, Verkleinerung von *Flauto*, kleine Flöte; — *Cantatina*, kleine Cantate; — *Concertino*, kleines Concert. \*) — Auch diese Verkleinerungs-Endung wird, auf ähnliche Art wie die in -*etto*, -*etta*, zuweilen adjectivisch gebraucht. z. B. *Andantino*, ein wenig gehend. (Vgl. -*Ello*, -*ella*; -*Etto*, -*etta*.)

\*) Auch in Ansehung der durch die männliche Verkleinerungssylbe *ino* gebildeten italiänischen Wörter zeigt sich der teutsche Sprachgebrauch inconsequent, indem er das männliche *Violino* und *Mandolino* in eine weibliche *Violine* und *Mandoline* umsetzt.



Instrumentalmusik, s. Musikl. § VII.

*Intermezzo*, Zwischenspiel.

Intervalle, s. Musikl. § XXXII — XLVI; § 47. — Beinamen, s. § XXXV — XXXIX. — Kleine, grosse. § XXXVI. — Verminderte, übermässige. § XXXVII, XXXVIII. — Doppeltverminderte, doppeltübermässige. § XXXIX. — Uebersicht der Intervalle § XLVI. — Umkehrung. § XLII — XLV. — Zählnamen. § XXXIII, XXXIV.

*Intrata*, *Intrate*, s. *Entrata*, Tonstück.

*Ira*, siehe *Adirato*.

*Istesso*, s. *L'istesso*.

**K**apelle, siehe *Cappella*.

Klänge im Rhythmus betrachtet, s. Musikl. § LXXXIX — XCIX.

Klang, s. Musikl. § I — V.

Klanglehre, s. Musikl. § IX.

Kleine Intervalle, s. Musikl. § XXXVI.

*Kruis*, s. Musikl. § XX.

Kurze Zeittheile, s. Musikl. § LXVI.

**L***acrimando*, *Lacrimoso*, siehe *Lagrimando*.

*Lagrimando*, *Lagrimoso*, (französisch *larmoyant*) Weinerlich, weinend, bedeutet, dass die also bezeichnete Stelle mit dem Ausdrücke der Trauer, — und daher auch meistens, dass sie langsam vorgetragen werden soll.

*Lamentabile*, *Lamentoso*, Klagend, jammernd, ungefähr so viel wie *Lagrimoso*.

Lange Zeittheile, s. Musikl. § LXVI.

*Languendo*, *Languente*, *Languido*, Schmachkend, mit dem Ausdrücke der Sehnsucht.

*Larghetto*, siehe *Largo* und *-Etto*.

*Largo*, wörtlich übersetzt:

Breit, gedehnt, bedeutet, als Tempobezeichnung, den höchsten Grad von Langsamkeit; — der Superlativ *Larghissimo* ist wenig gebräuchlich. — Das Diminutiv *Larghetto* heisst so viel als: Ein wenig *largo*.

Laut, s. Musikl. § I — V.

*Legare*, auch *Ligare*, Binden, zusammenschleifen; — *Legato*, gebunden; — *Legatissimo*, sehr gebunden; — *Legatura*, Bindung, das Entgegengesetzte von *Staccato*.

*Leggeranza*, *Leggerezza*, *Leggierezza*, *Levezza*, Leichtigkeit; — *Leggeramente*, *Leggermente*, *Leggiadramente*, *Leggiadretto*, *Leggiadro*, *Leggiere*, *Leggieri*, *Leggiermente*, *Leggiero*, *Leggieruculo*, Leicht, leichthin, leichtweg; — *Leggerissimamente*, *Leggerissimo*, *Leggierissimamente*, *Leggierissimo*, Sehr leicht weg.

*Leggiadramente*, *Leggiadro*, *Leggiadretto*, Zierlich, wohlgefällig, elegant.

*Leggiero* etc., s. *Leggeranza*.

*Legno*, Holz; — *Col legno*, eine Spielerei, wo die Saiten der Geigeninstrumente mit dem Holze des Bogens, statt mit dem Haarbezüge, angestrichen oder angeklopft werden sollen.

Leiterschöpfung, s. Musikl., Amkg. zu § X.

*Lentamente*, *Lentement*, siehe *Lento*.

*Lentando*, siehe *Rallentando*.

*Lento*, Langsam; eine Tempobezeichnung, welche ungefähr dem *Adagio* entspricht.

*Lezare*, s. *Battere* und *Elevazione*.

*Libitum* (*Ad*), s. *Piacere*.

Linien-system, s. Musikl. § XXII.

*Liscio*, ungefähr so viel wie Glatt weg; als Kunstwort nur sehr wenig gebräuchlich.

*L'istesso*, besser *Lo stesso*, s. *Medesimo*, und *Stesso*.



*Liuto*, Laute. Vgl. *Mandolino*.  
*Loco*, siehe *Luogo*.

*Lugubre*, Trauernd, mit finsterrer Trauer; — als Tempobezeichnung auch ein langsames Tempo andeutend; — *Marcia lugubre*, Trauermarsch.

*Luogo*, minder richtig *Loco*, bedeutet, dass die also bezeichnete Stelle wieder in der nämlichen Tonhöhe gespielt oder gesungen werden soll, wie es die Noten angeben, und nicht, wie bisher, etwa *all' ottava*, oder *scialumo* u. dgl. Das Wort ist also in so fern gleichbedeutend mit *Ordinario* oder *Solito*.

*Lusingando*, *Lusingante*, *Lusinghevole*, *Lusinghevolmente*, *Lusinghiere*, *Lusinghiero*, Schmeichelnd, einschmeichelnd.

**M**a, Aber, z. B. *Allegro ma non troppo*, d. h. *Allegro*, doch nicht allzusehr.

*Maelzel*, Metronom, s. Musikl. § LI.

*Maestoso*, Majestätisch.

*Maestro*, Meister. — *Maestro di Cappella*, s. *Cappella*.

*Maggiolata*, Maygesang.

*Maggiore*, wörtlich übersetzt: Grösser, oder auch Gross. — Als Tempobezeichnung bedeutet der Ausdruck *Tempo maggiore* eben so viel wie *Tempo alla breve*. — Ausserdem kommt das Wort *Maggiore* noch in vielerlei Verbindungen vor, z. B. *Modo maggiore*, grosse oder harte Tonart; — *Terza maggiore*, grosse Terz, u. dgl. (Vgl. d. Art. *Minore*.)

*Malinconico*, Schwermüthig, melancholisch.

*Manca*, Linke; siehe *Mano*.

*Mancando*, Ersterbend, ermattend, hinsinkend, also immer schwächer werdend und mit fast unhörbar hingehauchten Tönen endend, daher gleichbedeutend mit *Calando*, *Decrescendo*, *Dimi-*

*nuendo*, *Morendo*, *Perdendosi*, *Sce-mando*, *Smorzando*, welche sämmtlichen Ausdrücke ein allmähliches Abnehmen und Hinsterben der Tonstärke bezeichnen. (Der vorstehende Artikel *Calando* ist auf Seite CLXII in mehreren Exemplaren unrichtig abgedruckt und hiernach zu berichtigen.)

*Mandolino*, Diminutiv von *Mondola*, *Mandolin*, ein jetzt wenig mehr gebräuchliches Instrument, ungefähr der alten *Mandoro* oder *Mandola* oder kleineren *Lauto* ähnlich, nur noch beträchtlich kleiner, zuweilen mit Darm-, zuweilen auch mit Metallsaiten bezogen, welche mittels eines Federkiels oder eines Holzspänchens u. dgl. angekneipt werden.

*Manico*, franz. *le Manche*, wörtlich übersetzt: Handhabe, Griff, heisst der Hals der Saiteninstrumente; — *A mezzo manico*, oder *Sul mezzo manico*, in der Halbapplicatur, (weil bei dieser die Hand des Violinspielers sich ungefähr in der Hälfte des Halses befindet; — Ja nicht *A mezza manica*; das hiess: mit halbem Ärmel, *la manche*.) — *Smanicando*, (wörtlich übersetzt: den Griff verlassend, loslassend,) die Hand in eine andere Applicatur versetzend.

*Mano*, Hand; — *Mano destra*, *dritta* oder *diritta*, rechte Hand; — *Mano sinistra* oder *manca*, Linke.

*Manuale*, Manual heisst, auf der Orgel und anderen mit Fussclaviaturen versehenen Instrumenten, im Gegensatzo derselben, die Handclaviatur.

*Marcato*, Herausgehoben, benachdruckt, markirt; — *Ben marcato*, wohl herausgehoben; — *Marcatissimo*, sehr stark herausgehoben oder benachdruckt; — wird zuweilen über solche Stellen oder auch wohl einzelne Noten geschrieben, welche der Tonsetzer besonders hervorgehoben zu hören wünscht.

*Marcia*, Marsch; — *Tempo*



*di marcia* oder *alla marcia*, im Tempo eines Marsches; — (eine an sich etwas unbestimmte Bezeichnung, da Märsche in sehr verschiedenen, bald schnelleren, bald langsameren Bewegungen vorkommen, vom *Pas redoublé*, Geschwindmarsch, bis zur *Marcia funebre*, Trauer- oder Begräbnismarsch.) — *Marcia marziale*, kriegerischer Marsch.

*Martellato*, wörtlich übersetzt Gehämmert, wird, beziehlich auf das Spiel der Bogeninstrumente, zuweilen als Bezeichnung desjenigen gebraucht, was wir in Deutschland unter *Staccato* zu verstehen pflegen, und insbesondere derjenigen Bogenführung, welche gleichsam in einem Klopfen der Bogenspitze auf die Saiten besteht, eine Manier, welche namentlich *Paganini* in neuerer Zeit in Deutschland wieder geltend gemacht hat. (S. *Caecilia*, XI. Bd. Heft 41, S. 82.)

*Marziale*, Kriegerisch; s. *Marcia*.

*Massima*, Maxima, Notengattung, s. Musikl. § XLVIII; — *Massimo*, weiblich *Massima*, Grösste; — z. B. *Colla massima discrezione*, Mit der grössten Discretion vorzutragen, u. dgl.

*Medesimo*, Das Nämliche, gleichbedeutend mit *Stesso*; — *Nel medesimo tempo*, In dem nämlichen Tempo; — *Il medesimo* oder *Lo stesso* oder *L'istesso moto*, Dieselbe Bewegung.

Mehrdeutigkeit der Töne, s. Musikl. § XXI; — der Intervalle, § XLI.

Mehrfach zusammengesetzte Tactarten, s. Musikl. § LXXIX.

Melodie, s. Musikl. § CII.

*Meno*, Weniger, minder, wird in verschiedenen Zusammensetzungen gebraucht; z. B. *Meno allegro*, minder schnell; — *Meno forte*, weniger stark.

Menschenstimme, s. Singstimme.

*Messa*, Messe.

*Messa di voce*, Das Aushaltenlassen der Stimme, — bezeichnet gewöhnlich das Heraustönenlassen eines Tones erst *piano*, dann an- und wieder abschwellend <> und zuletzt wieder ganz leise verhaltend, um den Zauber der Kehle in allen Abstufungen der Stärke und Schwäche gelten zu machen.

*Mesto*, Traurig, Bezeichnung eines langsamen Tempo und traurigen Vortrags.

*Metronom*, s. Musikl. § LI.

*Metrum*, s. Musikl. § XLVII.

*Mezzo*, weiblich *Mezza*, Halb, — Mitte; — *A mezza forza*, oder *voce*, mit halber Stärke oder Stimme; — *Mezzo manico*, in der Hälfte des Halses, d. h. in der sogenannten Halbapplicatur; — *Sulla mezza corda*, in der Mitte oder Hälfte der Saitenlänge.

*Mezzosoprano*, Halbsopran, s. *Soprano*.

*Mezzotenore*, Halbtenor, s. *Tenore*.

*Minacciando*, *Minaccievole*, *Minaccioso*, Drohend, bedrohlich.

*Mf.*, Abbreviatur von *Mezzo forte* oder *Mezza forza*.

*Minima*, s. Musikl. § XLVIII.

*Minore*, Klein, kommt in verschiedenen Beziehungen vor, z. B. *Modo minore*, kleine, d. i. weiche Tonart; — *Terza minore*, kleine Terz. — Auch wird, wenn in einem Tonstücke aus harter Tonart, eine ganze Abtheilung in weicher Tonart vorkommt, diese Abtheilung substantivisch das *Minore* genannt, — (so wie im umgekehrten Falle das *Maggiore*.)

*Minuè*, *Minuetto*, Minuette, Menuett, bekanntlich ein Tanzstück im 3/4-Tact, an sich von mässig langsamem Tempo, oft aber auch nicht zum Tanzen bestimmt, sondern in Quartetten, Symphonieen



u. dgl. vorkommend, und dann meist von schnellerer, oft sogar höchst rascher Bewegung; in diesen Fällen dann gewöhnlich als *Scherzo minueto* bezeichnet, zuweilen auch bloß *Scherzo* benannt. Vgl. d. Art. *Alternativo*.

Mixtur-Register, s. Musikl. Amk. zu § IV.

*Moderato*, Gemässigt; vorzüglich als Tempobezeichnung üblich, z. B. *Allegro Moderato*, mässig schnelles *Allegro*. — Die Tempobezeichnung *Moderato* für sich allein stehend, gilt ungefähr dem *Andante* gleich.

*Modus*, major, minor, Harte, weiche Tonart; s. Musikl. § CVI.

Moll, s. Musikl. § CVI.

*Molto*, Viel, sehr, ungefähr gleichbedeutend mit *Assai*; z. B. *Molto vivace*, sehr lebhaft; u. dgl. — Gleichbedeutend ist *Di molto*, z. B. *Molto adagio* oder *Adagio di molto*, u. dgl.; — Superlativisch: *Moltissimo*; z. B. *Allegro con moltissimo moto*, *Allegro* mit sehr vieler Bewegung.

*Mordente*, wörtlich übersetzt, Beissend, Beisser, Mordent, eine kurze, dem Triller ähnliche Verzierung, ungefähr Pralltriller.

*Morendo*, wie *Mancando*.

*Mormorando*, Murmelnd, (kommt in einem Quartette von C. Maria Weber vor.)

*Mosso*, Bewegt, bezeichnet eine etwas belebtere Bewegung des Tempo. — Das Wort *Mosso*, eigentlich aber *Più mosso*, wird auch als gleichbedeutend mit *Con più Moto* gebraucht. Vgl. *Moto*.

*Mostra*, s. Guida.

*Motetto*, auch *Mottetto*, Motett oder Mottett, Kirchengesangstück. (Vgl. den Art. -Etto, -etta.)

*Moto*, Bewegung; — *Con moto*, Mit Bewegung; z. B. *Andante con moto*, bewegt gehend, also etwas lebhaftere Bewegung als bloß *Andante*; — *Con più moto*, mit mehr Bewegung. — Unrichtig schrei-

ben Manche: *Più moto*, statt *Più mosso* oder *Con più moto*. Vgl. *Movimento*.

*Mottetto*, s. Motetto.

*Movimento*, Bewegung, Zeitmas, Tempo, Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit des Tempo. Vgl. *Moto* und *Tempo*.

*M. V.*, Abbreviatur von *Mezza voce*.

**N**accare, Nacchere, s. Castagnette.

Namen der Töne, s. Musikl. § XIV — XX.

Natürliche Töne, s. Musikl. § XVII.

*Nel, Nell', Nello, Nella*, In dem, in der, z. B. *Nello stesso tempo*, Im nämlichen Tempo.

Niederschlag, s. Musikl. § LXXXVIII, CIX.

*Non*, Nicht, z. B. *Non troppo*, nicht zu sehr.

*Nonetto*, Nonett, pflegt man ein Tonstück für 9 Stimmen zu nennen.

Noten, Begriff, s. Musikl. § XXII. — Notengeltung, § XLVIII, XLIX. — Notenlinien, § XXII. — Notenschlüssel, § XXXIII, XXXIV. — Notensystem, § XXII. — Notenzeile, § XXII.

Notirung der Tonhöhen, s. Musikl. § XX — XXXI.

*Notturmo*, Nächtlich, — Nachtstück, Nachtgesang, ein Musikstück, welches vorzüglich bestimmt sein soll, bei stiller Nacht aufgeführt zu werden, — und in so fern zum Theil gleichbedeutend mit *Serenata*.

**O**, Od, Osia, Oder; z. B. *Flauto o Violino*, Flöte oder Violin; — *Soprano secondo od Alto*; — *Oboe osia Clarinetto*, u. dgl.

*Obbligato*, (wörtlich über-



setzt: Verbunden, — hier Nothwendig oder Unentbehrlich, — Obligat,) wird eine jede Stimme genannt, welche nicht entbehrlich, nicht bloß *ad libitum* ist. — In einem etwas engeren Sinne des Wortes pflegt man es auch wohl als gleichbedeutend mit *Concertirend* zu gebrauchen. — Vgl. auch *Concerto* und *Recitativo*.

*Obligato*, s. *Obbligato*.

*Oboe*, Oboe, (Hoboe.) — Ausser der gewöhnlichen Oboe, wird zuweilen auch eine um eine Quarte, oder auch wohl gar um eine Quinte, tiefere Gattung gebraucht, welche den Namen *Corno inglese* (Englisches Horn,) führt. — Eine ähnliche tiefere Oboe war auch die in alten Musicalien noch vorkommende *Oboe d'amore*, — so wie die *Oboe di caccia*, Jagd-Oboe. \*) — Ganz fehlerhaft schreiben Manche *Oboa* statt *Oboe*.

*Octetto*, unrichtig statt *Ottetto*.

*Od*, siehe *O*.

*Oficleida*, s. *Serpente*.

*-One*, Italiänische Vergrößerungs-Endung; z. B. *Concertone*, Vergrößerung von *Concerto*, grosses Concert, Grossconcert; — *Fagottone*, Grossfagott, Contrafagott; — *Flautone*, grosse Flöte, Bassflöte, *Flûte-d'amour*; — *Violone*, Grossgeige, Bassgeige; — *Trombone*, (wörtlich: Grosstrompete,) Posaune.

*Ongarese*, *All' Ongarese*, Ungarischer Tanz, auf Ungarische Manier. Manche schreiben auch *Ongherese*.

*Ongherese*, s. *Ongarese*.

*Opera*, Werk; — *Opera prima*, *seconda*, Erstes, zweites Werk. — Auch *Oper*: *Opera seria*, ernsthafte Oper; — *Opera buffa*, komische Oper. — *Operetta*, Werkchen, — kleine Oper.

*Ordinario* oder *Solito*, Gewöhnlich, auf gewöhnliche Weise. Dieses Wort pflegt gebraucht zu werden, um anzudeuten, dass die Noten wieder ganz so gespielt oder gesungen werden sollen, wie sie geschrieben sind, und nicht mehr, wie etwa bisher, *all' ottava*, — nicht mehr *scialumo*, — oder auch nicht mehr *sul ponticello* oder *col legno*, u. dgl.

*Organo*, Orgel.

Orgel, Quinten- und Mixturregister. S. Musikh. Amk. z. § iv.

*Ornamente*, Verziert, mit Verzierung vorgetragen.

*Osia*, siehe *O*.

*Osservanza* (*Con*), Mit Aufmerksamkeit; ungefähr gleichbedeutend mit *Con diligenza*.

*Ottava*, Die Achte, Octave; — *Coll' ottava*, Mit der Octave; — *All' ottava alta* oder *bassa*, In der höheren oder tieferen Octave. Vgl. *Ordinario*.

*Ottavino*, Octävchen; so heisst z. B. das kleine Octav-Piccolflöthen, *Flauto ottavino*, *Flauto piccolo*, *Flautino*, — so wie auch zuweilen andere Instrumente oder Orgelregister welche um eine, oder etwa um mehre, Octaven höher stehen als die übrigen. Vgl. *Flautino* und *Piccolo*.

*Ottetto*, Octett oder Ottett, (von *Otto*, Acht,) pflegt man ein Tonstück für 8 Stimmen zu nennen.

**P.**, Abbreviatur von *Piano*.

*Parlante*, Sprechend, plaudernd, nennt man den Gesang alsdann, wenn er sehr viele Wörter auszusprechen hat, und etwa aus vielen kurzen Noten besteht, auf deren jede eine Sylbe fällt. — Auch wird überhaupt derjenige Gesangvortrag also genannt, welcher, statt den Klang der Stimme als solchen vorzüglich geltend zu machen, vielmehr gewissermassen die Mitte hält zwischen Spre-

\*) Das Wort *Oboe* ist im Italiänischen männlichen Geschlechtes, (z. B. *Oboe primo*, *secondo*;) — im Teutschen ist das Wort weiblich geworden. (Vgl. die Amk. zum Art. *Clarinetto*.)



chen und Singen; — daher der Ausdruck *Recitativo parlante*. Vgl. *Straccialando*.

*Parodia*, Parodie; — wird oft auch von jeder Uebertragung, von jeder Unterlegung eines Textes unter eine dazu nicht ursprünglich bestimmte Melodie, auch selbst von jeder Uebersetzung, oder auch wohl von jedem sogenannten Arrangement oder sonstiger Bearbeitung, gebraucht.

*Parte*, wörtl. übersetzt: Theil, — hier auch Stimme; z. B. *La parte prima*, der erste Theil, — auch die erste Stimme; — *La parte di violino*, die Violinstimme. — Insbesondere bedeutet das Wort *Parte*, wenn es ohne nähere Bezeichnung gebraucht wird, vorzugweis die Hauptstimme, und vorzüglich die Singstimmen; z. B. *Colla parte*, *Colle parti*, Mit der Hauptstimme, mit den Hauptstimmen, welches heisst: die begleitenden Stimmen sollen sich hier folgsam an die Singstimme oder an die Hauptstimmen halten, und ihrem etwaigen willkürlichen Zögern oder Voraneilen nachgiebig folgen. — *Parte* heisst endlich auch Seite: *A parte*, bei Seite; u. dgl.

*Partialtöne*, s. *Theiltöne*.

*Partitura*, *Partizione*, Partitur.

*Partimento*, Bezifferte Bassstimme, Generalbassstimme. Vgl. *Basso continuo*.

*Passacaille* ist der, aus dem Spanischen abstammende, Name einer jetzt nicht mehr üblichen Art von Tanzmelodie.

*Pasticcio*, (wörtlich übersetzt *Pastete*,) ist die in Italien übliche Benennung einer Operette oder eines Singspiels, welches aus Musikstücken verschiedener Meister zusammengesetzt ist, — oder auch wohl jeder anderen solchen Zusammensetzung verschiedener Musikstücke oder Bruchstücke von Musikstücken; und in sofern ist der Ausdruck denn gleichbedeutend mit *Potpourri* oder gar mit *Quodlibet*.

*Pastorale*, Schäfermässig, Hirtenengesang, Pastoral; gewöhnlich im 6/8-Tact. — *Pastorella*, ein kleines Pastoral.

*Patetico*, Pathetisch.

*Pausen*, s. Musikl. § 1.

*Pedale*. Dieser Name pflegt in Italien und Frankreich häufig denjenigen Stellen eines Musikstückes beigelegt zu werden, wo während eines, eine geraume Zeit lang liegenableibenden Basstones, ein sogenannter Orgelpunct gemacht wird. Der Name rührt wohl daher, dass, wenn ein solches Tonstück nach einer Generalbassstimme mit der Orgel begleitet wird, man für diese Orgelstimme bei solchen Stellen bloß den Bass *tasto solo*, also bloß einen *Pedalton*, ohne dazu auf dem Manual (s. *Manuale*) zu greifende Töne, vorzuschreiben pflegt. — Vgl. *Pedaliera*.

*Pedaliera*, Fussclaviatur auf der Orgel und anderen Instrumenten; — auch die Tritte, womit auf Pianoforten und ähnlichen Instrumenten die verschiedenen Klangveränderungen bewirkt werden; — Item der Tritt, womit etwa bei Zimmerorgeln die Blasebälge getreten, — oder das Schwungrad einer Harmonica u. dgl. in Bewegung gesetzt wird; — Item die Pedale der Pedalarfe, u. dgl. Vgl. *Pedale*.

*Pendel*, zur Tempobezeichnung. S. Musikl. Amk. z. § LI.

*Per*, Für, z. B. *Per il Piano-forte*, für das Clavier, u. dgl.

*Perdendosi*, Sich verlierend; wie *Mancando*.

*Pesante*, Gewichtig, schwer, bedeutet, dass die also bezeichneten Stellen recht nachdrücklich vorgetragen, auf die also bezeichneten Noten recht schweres Gewicht gelegt, dass sie gleichsam als Pfundnoten vorgetragen werden sollen.

*Pf.* oder *pf.*, Abbraviatur bald von *Piano-forte*, bald auch von *Poco forte*. Vgl. *Pianoforte*.



Phrase, s. Musikl. § XXXIX.

*Piacere* (*A*), auch *A piacimento*, Nach Belieben, nach Gefallen; bezieht sich da, wo es ohne weiteren Zusatz steht, gewöhnlich auf das Zeitmas, in welcher Hinsicht es dann die Bedeutung hat, dass die mit »*A piacere*« bezeichnete Stelle ohne strenge Beobachtung des Zeitmases, mit beliebiger Abweichung von der Taktmässigkeit, vorzutragen sei. — Aber auch in jeder anderen Zusammensetzung und Beziehung kann der Ausdruck *A piacere* gebraucht werden. So findet man z. B. in Concertstücken nicht selten grosse ausführlich vorgeschriebene sogenannte Cadenzen und ähnliche Tiraden mit »*A piacere*« bezeichnet, als Andeutung, dass es dem Spieler überlassen sein solle, die vorgeschriebene Verzierung je nach Belieben entweder zu machen, — oder auch nicht, indem sie, des Ganzen unbeschadet, auch weggelassen werden könne. — Verwandt und beinahe gleichbedeutend mit *A piacere* sind die Ausdrücke *A suo arbitrio*, zu deutsch Nach seinem (des Vortragenden) Gutdünken, — und *A suo comodo*, Nach Bequemlichkeit, — so wie das veraltete *A suo beneplacimento* oder *benepiacito*, statt *piacere* oder *piacimento*. — *A capriccio*, Nach Laune. — Eine wörtliche Uebersetzung von *A piacere* ist das lateinische *Ad libitum*, welches ebenfalls nicht selten in Musicalien vorkommt. So gibt man z. B. einer Flötenstimme, welche bei der Aufführung eines Tonstückes unbeschadet des Ganzen auch wohl ganz hinweggelassen werden kann, die Ueberschrift: *Flauto ad libitum*; u. dgl.

*Piacevole*, *Piacevolmente*, Gefällig, wohlgefällig.

*Piano*, Schwach, leise; — *Pianissimo*, Sehr leise.

*Pianoforte*, s. *Cembalo*; — *Piano-forte*, abbrevirt *pf.*, wird auch oft einer Note beige-

ben, um anzudeuten, dass sie schwach angegeben und dann alsbald verstärkt werden soll. Die Bezeichnung *pf.* ist aber zweideutig, weil sie auch *Poco forte* bedeuten kann. Vgl. d. Art. *Pf.*

*Piatti*, s. *Cinelle*.

*Picchiettato*, s. *Staccato* und *Martellato*.

*Piccolo*, *Piccolino*, Klein; z. B. *Flauto piccolo*, das kleine Flöthen, Piccolflöthen; s. *Ottavino*.

*Pieno*, Voll; — *Pieno organo*, mit vollem Werke.

*Pietoso*, Mitleidig, gerührt.

*Pittorico*, weiblich *Pittorica*, Malend; s. *Sinfonia*.

*Più*, Mehr; kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor: *Più presto*, Schneller; — *Più forte*, Stärker; — *Più tosto*, s. *Tosto*.

*Pizzicando*, *Pizzicato*, Zupfend, kneipend, heisst die bekannte Art, die Saiten eines Saiteninstrumentes nicht durch den Bogenstrich, sondern durch Zupfen mit dem Finger, tönen zu machen, wie z. B. auf der Guitarre oder auf der Harfe. — Den Gegensatz des *Pizzicato* bildet auf Bogeninstrumenten das *Coll' arco*.

*Placido*, *Placidamente*, Gefällig, zufrieden, behaglich, dem französ. *Paisible* entsprechend.

*Poco* oder *Un poco*, Wenig, Ein wenig, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor, z. B. *Un poco più presto*, ein wenig schneller. — *Pochissimo*, sehr wenig; — *A poco crescendo*, nach und nach zunehmend. (Vgl. d. Art. *Pf.*)

*Poi*, Hernach, demnächst, sodann; — z. B. *Poi siegue il Rondo*, Dann folgt das Rondo.

*Polacca*, *Alla Polacca*, Polnische Melodie, (siehe *Alla*). Sie wird immer im  $3/4$ -Tacte geschrieben, und zeichnet sich vornehmlich durch eigenthümliche rhythmische Structur der Schlussfälle aus. Man schreibt in diesem



characteristischen Geschmacke jetzt auch ganze weit ausgeführte Tonstücke, ja sogar Bravour Polonaisen, sentimentale Polaken, u. dgl.

*Pomposo*, Prächtigt, pompös.

*Ponticello*, Brückchen, Steg. — *Sul ponticello*, Auf dem Stege, bedeutet dem Bogeninstrumentisten, dass er den Bogen ganz nahe beim Stege führen soll. Vergl. die Art. *Tastiera*, und *Ordinario*. — Als gleichbedeutend mit *Ponticello* wird auch das Wort *Cavalletto*, (französisch *Chevalet*), wörtlich übersetzt: Pferdchen, gebraucht, oder auch *Scagnello*, *Scannello*, *Scannetto*, (seltener *Scagnetto*), Bänkchen.

*Possibile*, Möglich, kommt in Musicalien zuweilen in Verbindungen vor wie: *Fortissimo quanto possibile*, d. h. so stark wie nur möglich. — Der Kürze wegen schreiben Manche auch wohl bloß: *ff. possibile*, — oder gar nur allein *Possibile*.

*Pot pourri*, s. *Pasticcio*.

*Pp.*, *pp.*, oder gar *ppp.*, Abbreviatur von *Pianissimo*.

*Precisione (Con)*, Mit Genauigkeit, Präcision, eine Ermahnung, durch deren Beischreiben zu dieser oder jener Stelle manche Tonsetzer dem Ausführer besondere Sorgfalt und Präcision zu empfehlen für gut finden.

*Pregiera*, Gebet, — jetziger Zeit ein ständiger Modeartikel in unseren Opern.

*Preludio*, Vorspiel. — *Preludiare*, Präludiren.

*Prestissimo*, s. *Presto*.

*Presto*, Schnell, Bezeichnung eines schnellen Tempo. — Höchst schnell heisst *Prestissimo*, welches den höchstmöglichen Grad von Schnelligkeit anzeigt; — auch *Presto quanto possibile*. Vgl. *Possibile*.

*Primo*, *Prima*, Erste; — *Violino primo*, erste Geige; — *Prima*, *seconda* etc. (*volta*), das erste, das

zweitemal etc. — Das Wort *Prima* heisst zuweilen auch so viel wie Oben, oder Vorhin; z. B. *Tempo di prima*, Zeitmas wie vorhin, oder wie das Vorigemal, wie das Erstemal; — *Come prima*, wie vorhin.

*Principale*, Hauptsächlich, vorzüglich; — *Parte principale*, Hauptstimme. — Am eigentlichsten wird die Bezeichnung *principale* nur von eigentlichen Concertstimmen gebraucht, und daher z. B. in einem Flötenconcert die Stimme des Concertspielers als *Flauto principale* überschrieben, in deren Gegensätze alle übrigen Stimmen, welche entweder bloß einfach begleitend (*d'accompagnamento*), oder höchstens etwa mitunter obligat oder concertirend (*obbligati*, *concertanti*), sind.

*Procella*, s. *Tempesta*.

*Professore di musica*, Professor der Musik, Musiker *ex professo*, der die Musik als sein Fach, als sein Geschäft betreibt, Musiker von Profession. Vgl. d. Art. *Virtù*, *Virtuoso*.

*Programma*, s. *Sinfonia*.

*Punct*, s. Musikl. § XLIX.

*Punta*, Spitze, s. *Arco*.

*Punto*, Punct; — *Punto d'organo*, Orgelpunct, s. *Pedale*.

*Quartetto*, Quartett, Tonstück für vier Stimmen, vornehmlich für vier Singstimmen; — Instrumentalquartette werden häufig durch das Wort *Quattro* benannt. S. d. Art.

*Quarto*, Dritte; z. B. *Corno quarto*, viertes Horn. — *Quarto*, Viertelnote, s. Musikl. § XLVIII.

*Quasi*, Gleichsam, beinahe, einigermaßen, ein wenig, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor: *Andante quasi allegretto*, d. h. *Andante* beinahe so schnell wie *Allegretto*; — *Adagio quasi una fan-*



*tesia*, ein Adagio, welches eine Art von Phantasie ist.

*Quattro*, Vier; — *A quattro*, zu vier Stimmen; — *A quattro mani*, zu vier Händen; — das Wort *Quattro* als Hauptwort, wird auch oft als gleichbedeutend mit dem Worte *Quartett* gebraucht; vorzüglich für Instrumentalquartette. Vgl. *Quatuor* u. *Quartetto*.

*Quatuor*, dieses lateinische Wort, wörtlich übersetzt: Vier, wird nicht selten als gleichbedeutend mit *Quartett* gebraucht. Vgl. *Quartetto* und *Quattro*.

*Quinque*, Fünf. Dieses lateinische Wort wird, sowohl in Italien als in Frankreich, zuweilen substantivisch als gleichbedeutend mit *Quintetto* gebraucht. Vgl. *Cinque*.

*Quintetto*, Quintett, Tonstück zu fünf Stimmen. Vgl. *Quinque*.

*Quinto*, Fünfte, z. B. *Corno quinto*, fünftes Horn.

*Quintola*, Quintole, s. Mus. § XLIX, LXXXVI.

*Quintuor*, gleichbedeutend mit *Quintetto*.

*Quodlibet*, s. *Pasticcio*.

**R***allentando*, *Allentando*, *Lentando*, oder auch *Slentando*, Zögernd, gleichbedeutend mit *Ritardando*, *Ritenuto*, *Stentando*, *Strascicando* oder *Strascinando*, *Tardando*, *Trascinando*; das Gegentheil von *Accelerando*. — Vgl. *Mancando*.

*Rapido*, *Rapidamente*, Rasch.

*Recitare*, s. *Recitativo*.

*Recitativo*, *Recitativ*, diejenige Art von Gesangstücken, welche sich am meisten von der rhythmisch und melodisch gesungenen Rede entfernt, (Mus. § c), sich am meisten der bloß gesprochenen (recitirenden) nähert. — Das bloß mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst bloß mit ein-

fach angeschlagenen Accorden begleitete wird *Recitativo semplice* oder auch *secco*, einfaches, trockenes Recitativ genannt, und in dessen Gegensatze heisst das mehr instrumentirte, in welchem auch wohl einzelne rhythmisch-melodische Zwischensätze vorkommen, *Recitativo stromentato*, *cogli stromenti*, oder *Obbligato*, (d. h. wo der Gesang mit obligaten Instrumentalsätzen begleitet wird,) — oder *Recitativo accompagnato*, Recitativ mit Begleitung, — zuweilen auch kurzweg *Accompagnamento*. — *Recitativo parlante*, s. *Parlante*.

*Religioso*, Mit dem Ausdrucke religiöser Empfindung.

*Repetizione* oder *Ripetizione*, s. *Replica*.

*Replica*, *Repetizione*, *Ripetizione*, *Ripresa*, Wiederholung; — *Senza replica*, Ohne Wiederholung.

*Rf.*, oder *rfz.*, Abbreuiatur von *Rinforzando* oder *Rinforzato*.

*Rhythmus*, *Rhythmik*, s. Mus. § XLVII-c; — Höhere Rhythmen, § LXVIII-LXX; — Rhythmische Zeichnung, § LXXXIX-XCIII.

*Ridotto*, (von *Ridurre*, Zurückführen, wörtlich übersetzt also *Zurückgeführt*,) Arrangirt, bearbeitet. — *Riduzione*, Reduction, Zurückführung, Arrangement. — Gleichbedeutend mit *Ridurre*, *Ridotto*, *Riduzione*, sind *Aggiustare*, *Aggiustato*, *Aggiustamento*; — auch *Adattare*, *Accomodare*, u. dgl. Vgl. *Parodia*.

*Ridurre*, *Riduzione*, s. *Ridotto*.

*Rigore*, Strenge; — *A rigore* oder *Al rigore del tempo*, nach der Strenge des Zeitmases, Streng im Tempo, *a tempo*. — Das Gegentheil bedeutet *Senza rigore del tempo*, Ohne strenges Zeitmas, — oder gar *Senza tempo*, Ohne Zeitmas.

*Rinforzando*, s. *Forzando*.

*Rinforzo*, Verstärkung; —



*Stromenti di* oder *da rinforzo*, Verstärkungsinstrumente.

*Ripetizione*, s. *Replica*.

*Ripieno*, von *Pieno*, voll; — *Riempire*, füllen. — *Parte di* oder *da ripieno*, Füllstimme, bedeutet jede nicht obligate Stimme, bald im weiteren, bald im engeren Sinne des Wortes. Vgl. *Concertante*, *Obbligato*, *Principale*.

*Ripresa*, s. *Replica*.

*Risoluto*, Entschlossen, mit dem Ausdrücke von Entschlossenheit, kühn und entschieden auftretend.

*Risvegliato*, Aufgeweckt.

*Ritardando*, s. *Rallentando*.

*Ritenuto*, s. *Rallentando*.

*Riversa*, s. *Rovescio*.

*Rivescio*, s. *Rovescio*.

Rohrwerke, s. Musikl. § II.

*Rollo*, Wirbel, das Wirbeln, Wirbelschlagen auf der Trommel oder Pauke; — *Rollando*, wirbelnd. — Mitunter gebraucht man dafür auch die Ausdrücke *Tremolo*, oder *Trillo*, auch *Vibrato*.

*Romanza*, eigentlich *Romanzo*, Romanze, ein kleines liedartiges Gesangstück. — Oft wird auch einem ähnlichen Instrumentalstücke dieser Name beigelegt.

*Rondò*, Rondo, Tonstück von bekannter Form; — *Rondino*, *Rondoletto*, Kleines Rondo.

*Rovescio*, *A rovescio*, *Al rovescio*, *rovescione*, *Alla riversa*, *Al riverso* etc., Umgekehrt, von Hinten nach Vorn. Auch *Cancrizante*, Krebsgängig, rückgängig. Man bringt zuweilen in einem Tonstücke die Kunstlei an, dass es entweder ganz, oder wenigstens eine ganze Stelle desselben, nicht allein vom Anfange bis zum Ende, sondern auch wieder umgekehrt, vom Ende rückwärts bis zum Anfange hin, rücklings, — oder auch vom verkehrten Blatte u. dgl. abgespielt oder gesungen werden kann, welches dann durch die obigen

Ausdrücke angedeutet wird. Ein solches Tonstück wird auch wohl substantivisch *un Rovescio*, *una Rovesciata*, genannt.

*Rubato*, Geraubt, ein Wort welches hauptsächlich in der figurlichen Bedeutung „*Tempo rubato*“ gebraucht wird, worunter man eine willkürliche, meist nur kurz vorübergehende Nichtbeobachtung des Zeitmases versteht, welche etwa Eine Stimme sich augenblicklich erlaubt, um gleich nachher wieder ins Zeitmas einzulenken und etwa die übrigen, mittlerweile in unverrücktem Zeitmase fortgeschrittenen Stimmen geschickt wieder einzuholen, und dasjenige, was etwa dem Einen Tacttheile geraubt (*rubato*) worden war, einem nächstfolgenden wieder zu vergüten.

Rückung, s. Musikl. § xciv.

**S.**, als Abbraviatur von *Solo*, ist nicht sehr gebräuchlich; — *T.S.* Abbraviatur von *Tasto solo*.

**S-**. Der Buchstabe *S* einem italienischen Worte vorangehängt, entspricht zuweilen der deutschen Anfangsylbe *Ent-* oder *Zer-*, oder dem lateinischen *Dis-*, oder dem französischen *Dé-*. — Zuweilen kehrt es die Bedeutung des Wortes gradezu ins Entgegengesetzte um; z. B. *Slegato*, (französisch *Délié*,) Nicht *legato*, ungebunden, nicht gebunden, also abgestossen; — *Scordato*, Gegenheil von *Accordato*, Verstimmt; — *Smanicando*, (dem französischen *Démancher* entsprechend,) das *Manico*, (den Hals der Geige) ver- oder loslassend, (gleichsam ent-halsend); — *Sforzare*, *Sforzato*, Schwächen, geschwächt, schwächer geworden, entkräftet, indess *Forzare*, *Forzato*, Verstärken, verstärkt, bedeutet; (siehe jedoch den Art. *Sforzando*.)



*Salmo*, Psalm, — *Salmodia*, Psalmodie.

*Sarabanda*, auch *Zarabanda*, ein gänzlich ausser Gebrauch gekommenes Tanzstück.

Satz, s. Musikl. § LXXXIX.

*Scagnello*, *Scannello*, *Scannetto*, (nicht wohl *Scagnetto*,) wörtlich übersetzt: Bänkchen, bezeichnet auch den Steg der Saiteninstrumente. Vgl. *Ponticello*.

*Scala*, s. Musikl. § CVIII.

*Scannello*, *Scannetto*, s. *Scagnello*.

*Scemando*, Vermindernd, abnehmend, ungefähr gleichbedeutend mit *Mancando*.

Schall, s. Musikl. § I — V. — Schalllehre, § IX.

*Scherzando*, (auszusprechen *Scherzando*) Scherzend, — *Scherzoso*, scherzhaft, bedeutet, dass die also bezeichnete Stelle neckend vorgetragen werden soll, — *Scherzo*, Scherz. Vgl. d. Art. *Minuetto*.

Schlag, s. Musikl. § LII.

Schlechte Zeit, s. Schwache.

Schlüssel, s. Musikl. § XXIII.

Schnarrwerke, s. Zungenpfeifen.

Schreibung, s. Noten.

Schwache, — Schwere Zeit, s. Musikl. § LXVI.

Schwingungen eines Körpers, s. Musikl. § II — IV.

*Scialumò*, französ. *Chalumeau*. Mit diesem Namen pflegt der musicalische Kunst- oder Zunftgebrauch die tiefste Region der Töne des Clarinets zu bezeichnen, (ein Sprachgebrauch welcher muthmasslich daher rührt, dass diese tiefen Töne mitunter etwas Schnarrendes, dem Klange der Schalmäi Aehnendes haben.) — Wenn heut zu Tage in einer Clarinettstimme das Wort *Chalumeau*, oder abgekürzt *Chal.* beige geschrieben ist, so bedeutet es, dass die vorgeschriebenen Noten um eine Oc-

tave tiefer, als sie geschrieben stehen, in der tieferen Octave, im Umfange des sogenannten *Chalumeau*, gespielt werden sollen. Um demnächst anzuzeigen, dass die Noten wieder gespielt werden sollen wie sie geschrieben stehen, schreibt man dann das Wort „*Solito*“ hin, (d. h. „Wie gewöhnlich“,) oder auch *Loco* oder *Luogo*, (d. h. „auf der Stelle wo und wie die Noten stehen“), oder auch „*Clarinetto*.“ — Statt des Zunftwortes *Chalumeau*, wär es wohl einfacher und gleichförmiger, auch für das Clarinett, wie für andere Instrumente, die Bezeichnung *All'ottava bassa*, oder *8va bassa*, oder die unter die Notenzeile zu schreibende Bezeichnung 8....., zu gebrauchen; und in der That geschieht dies auch zuweilen: allein die Zunftsprache behauptet noch grösstentheils ihre hergebrachten Besitzrechte.

*Sciolto*, *Scioltamente*, Gelöst, los, (geläufig, frei, ungebunden, dem französischen *Dégagé*, *Dénoué*, auch *Agilement*, *Adroitement*, *Librement*, entsprechend) wird zuweilen auch als gleichbedeutend mit *Staccato* oder *Slegato*, Getrennt, (s. d. Art.) verstanden. — *Con scioltezza*, Mit Freiheit, mit Ungebundenheit etc.) — *Note sciolte*, Abgestossene Noten. Vgl. *Slegato*, *Spianato*.

*Scordato*, das Entgegengesetzte von *Accordato*, — Verstimmt; z. B. *Timpani scordati*, Verstimmte Pauken, (welches man zuweilen, um irgend einen eigenen Effect zu bezwecken, wirklich vorgeschrieben findet; z. B. zu Trauermusiken u. dgl.) Vgl. den Art. S-.

*Sdegnoso*, *Con sdegno*, *Con isdegno*, Zornig, trotzig, mit dem Ausdrucke des Zornes; ungefähr wie *Adirato*.

*Secco*, s. *Recitativo*.

*Secondo*, weiblich *Seconda*, Zweite; z. B. *Clarinetto secondo*, zweites Clarinett, — *Tromba seconda*, zweite Trompete.



*Sedecesimo*, s. Musikl. § XLVIII.

*Segno*, Zeichen; — *Dal segno*, *fin al segno*, Vom Zeichen, bis zum Zeichen, u. dgl.

*Segue*, s. *Siege*.

*Seguidilla*, ein spanischer Nationaltanz mit Gesang, in lebhaftem  $3/4$ -Takt.

*Sei*, Sechs; — *A sei*, Zu Sechs.

*Seitenschlag*, s. Musikl. § LXXXVIII.

*Semi-*, Halb-; z. B. *Opera semiseria*, Halbernsthafte Oper; — *Semibischroma*, *Semibrevis*, *Semicroma*, *Semifusa*, *Semiminima*, *Subsemifusa*, s. Musikl. § XLVIII. — *Semitöne*, s. Musikl. § XXXVI. — (Vgl. *Mezzo*.)

*Semplice*, Einfach. Dieses Wort, einer Stelle beigeschrieben, deutet an, dass sie ganz einfach, ohne Schmuck oder Verzierung, ohne sogenannte Spielmanieren u. dgl., und die Noten nur ganz so wie sie geschrieben sind, vorgetragen werden sollen. — *Semplicissimo*, Mit höchster Einfachheit, mit anspruchloser Einfachheit. — Vgl. *Recitativo*.

*Sempre*, Immer; z. B. *Sempre pianissimo*, immer oder fortwährend sehr leise; — *Sempre più presto*, immer schneller, u. dgl.

*Sentimento* (Con), Mit Empfindung, — bezeichnet ungefähr Ähnliches wie *Affettuoso* oder *Con affetto*; doch mögte Letzteres mehr auf Leidenschaft, dieses mehr auf Empfindung hindeuten.

*Senza*, Ohne; z. B. *Senza sordino*, ohne Sordin; — *Senza replica*, ohne Wiederholung; — *Senza organo*, ohne die Orgel. Vgl. d. Art. *S. O.*

*Septuor*, Tonstück für sieben Stimmen.

*Serenata*, Serenate, Nachtmusik, *Notturmo*, Ständchen, — provincialistisch wohl auch *Casation*, *Casazione*, von *Casa*, Haus, weil sie vor dem Hause gesungen

oder gespielt, — oder weil etwa von Haus zu Haus, von Fenster zu Fenster gezogen (hausirt) wird.

*Serio*, *Serioso*, Ernst, ernsthaft; — *Opera seria*, ernsthafte Oper, s. *Opera*; — *Duetto serio*, ernsthaftes Duett, u. dgl.

*Serpente*, Schlange, *Serpent*; — *Serpentine*, Grosse Schlange, grosses *Serpent*. — Eine vervollkommnete Gattung des *Serpent* heisst Basshorn, *Corno basso*; — ein, durch Hinzufügung von noch mehreren Klappen verbessertes nennen die Franzosen *Ophicleide*, — Ital. *Oficleida*.

*Sestetto*, Sextett, Tonstück für 6 Stimmen.

*Sestina*, seltener *Sestola*, *Sextole*, s. Musikl. § XLIX, LXI, LXII  $1/2$ .

*Sesto*, weiblich *Sesta*, Sechste.

*Sestola*, s. *Sestina*.

*Sestuo*r, gleichbedeutend mit *Sestetto*.

*Sette*, Sieben. — *Settimo*, weiblich *Settima*, Siebente.

*Settimola*, *Septimole*, s. Musikl. § LXXXVI.

*Sextetto*, *Sextuo*r, unrichtig statt *Sestetto* etc.

*Sextole*, s. *Sestina*.

*Sf.*, *Sfz.*, Abbreviatur von *Sforzando*. S. d. Art.

*Sfogato*, s. *Soprano*.

*Sforzando*, Schwächer werdend, also Geschwächt; das Gegentheil von *Rinforzando*. — Indessen wird das Wort *Sforzare* mitunter auch als gleichbedeutend mit *Forzare*, (französisch *Forcer*, *efforcer*, — Zwingen, Erzwingen, *Forciren*), gebraucht, und darum ist also die Bezeichnung *Sforzato* immer zweideutig und wird besser durch irgend ein anderes Kunstwort oder unzweideutiges Zeichen, durch *Crescendo* oder *Decrescendo*, durch  $>$  oder  $<$  ersetzt. Vgl. den Art. *S-*.

*Sharp*, s. Musikl. § xx.



*Siciliano*, Sicilianisch; — *Alla siciliana*, im Sicilianischen Geschmacke. — Meistens kommen unter diesem Namen Tonstücke im 6/8-Tacte vor.

*Sie gue*, oder *Segue*, Es folgt; *Sie gue subito l'allegro*, Es folgt alsbald das Allegro, u. dgl. — Mitunter wird es auch als gleichbedeutend mit *Simile* gebraucht.

*Simile*, *Simili*, Aehnlich, wird zum Behufe abgekürzter Schreibungen gebraucht, indem man nämlich, wenn eine und dieselbe Figur mehrmal nacheinander folgt, dieselbe erst ein- oder ein paar-mal vollständig in Noten, die Fortsetzung derselben aber in ab-brevirter Gestalt schreibt, und dieser Abbreviatur das Wort *Si-mile* beischreibt, z. B.



Zuweilen wird ebendafür auch das Wort *Segue* oder *Sie gue* gebraucht.

*Sincopa*, *Sincopo*, s. Synkope.

*Sinfonia*, Symphonie. — *Sinfonia concertante* oder *concertata*, s. Concerto. — *Sinfonia a programma* oder *pittorica*, heissen diejenigen Symphonieen, welche Tongemälde bilden, wie z. B. Beethoven's Pastorsymphonie, od. gar seine Schlacht von Vittoria.

*Sinistra*, s. Mano.

*Sino*, Bis; — *Sino al segno*, Bis ans Zeichen. Vgl. *Fin*.

*Slegato*, das Entgegengesetzte von *Legato*; s. d. Artikel *S*..

*Slentando*, so viel wie *Ral-lentando* oder *Stentando*. Vgl. *Mancando*.

*Sm.*, Abbreviatur von *Smor-zando*, *Sminuendo*, *Smorendo* oder *Smorzando*.

*Smanicare*, *Smanicando*, franz. *démancher*, s. *Manico* und *S*..

*Smanioso*, *Con smania*, bes-ser *Con ismania*, Mit dem Aus-drucke des Wahnsinnes.

*Sminuendo*, *Sminuito*, Ab-

nehmend, wie *Diminuendo*, vgl. *Mancando*.

*Smorendo*, Hinsterbend, Er-blassend. Vgl. *Smorzando*.

*Smorzando*, Erlöschend, hin-sterbend; wie *Mancando*.

*Smorzatore*, in der Mehr-zahl *Smorzatori*, s. *Sordino*.

*S. O.*, Abbreviatur von *Senza organo*. Da, wo man, bei musi-kalischen Aufführungen in der Kirche, die Bassstimme, zur Ver-stärkung auf der Orgel mitspie-len lässt, pflegt man diejenigen Stellen, welche der Orgelspieler nicht mitspielen soll, durch „*Senza organo*“, oder abbrevirt *S. O.*, zu bezeichnen.

*Soave*, *Soavemente*, Ange-nehm.

*Solenne*, Feierlich.

*Solfeggiare*, *Solmisare*, *Solmizzare*, *Vocalizzare*, *Solfeggiren*, *Solmisiren*, *Vocalisiren*, heisst Singen ohne Text, (oder et-wa bloß auf die höchst einfachen Sylben des Wortes „Amen“ u. dgl.) bloß zur Uebung, zur Stimmbildung und Uebung der Kehlfertigkeit. — *Solfeggio*, oder *Vocalizzo*, heisst ein zu solchem Zwecke geschrie-benes Tonstück; (auch *Gorgheg-gio*, Gurgel- oder Kehlenübung.) — In einem andern Sinne ver-steht man unter *Solfeggiren* oder *Solmisiren* diejenige Singübung, wo man beim Angeben eines je-den Tones auch den Namen des Tones, (im Italiänischen die Sylben *Ut* [oder *Do*,] *Re*, *Mi*, *Fa*, u. dgl.) ausspricht, um sich im Ton-treffen zu üben.

*Solito*, wie *Ordinario*.

*Solmisare*, *Solmizzare*, s. *Solfeggiare*.

*Solo*, Allein. Dies Wort kommt in Musicalien in sehr vielfälti-gem Sinne vor; z. B. *Sonata per il cembalo solo*, Sonate für Clavier allein, d. h. ohne Begleitung; — *Soprano solo*, Sopran allein, (im Gegensatze des Chors oder des *Tutti*.) — Häufig pflegt man auch



da, wo in einem Tonstücke eine Stimme besonders als Hauptstimme hervortreten soll, das Wort „Solo“ beizuschreiben, in welchem Sinne die Bezeichnung dann ungefähr gleichbedeutend ist mit *Concertante* oder *Obbligato* oder auch *principale*. — Eine Stimme welche in einem Tonstücke Solo zu singen oder zu spielen hat, wird Solostimme genannt, und die Sänger oder Spieler welche solche Stimmen auszuführen haben, heißen Solosänger, Solospieler, auch wohl Solisten. — Nicht selten wird das Wort *Solo* auch in vielfacher Zahl gebraucht, da wo mehrere Stimmen, entweder abwechselnd oder auch zugleich, als Solostimmen hervortreten sollen, z. B. *A due soli*, *A tre soli*; — (weiblich *sole*, z. B. *Le Viole sole*); — *Mottetto per voci sole*, eine Mottette welche entweder bloß für Singstimmen, ohne Instrumentalbegleitung, geschrieben ist, — oder auch deren Stimmen nur einfach, nicht jede derselben mit mehreren Sängern (chormässig), sondern jede nur mit einer Singperson besetzt werden soll. — Das Wort *Solo* als Hauptwort gebraucht, bezeichnet ein Tonstück für Eine Stimme allein; — oder auch für Eine Hauptstimme mit ganz untergeordneter Begleitung einer zweiten Stimme. So hat man z. B. Tonstücke für Eine Violine mit einem nur ganz untergeordnet begleitenden Basse, bloß bestimmt um den Violinspieler sich produciren, — oder sich üben zu lassen; und ein solches Tonstück nennt man ein Violinsolo. — (Vgl. *Tasto*.)

*Sopra*, Oben, Auf, u. dgl.; wird in verschiedenen Beziehungen gebraucht, z. B. *Come sopra*, Wie oben; — *Ottava sopra*, Oberoctave; — *Sopradominante*, *Sopraquinta*, Oberdominante, Oberquinte; — *Sopra una corda*, Auf Einer Saite. Vgl. d. Art. *Su*.

*Soprano*, auch *Discanto*, Sopranstimme, die höchste Gattung der weiblichen oder Knabenstim-

me. — *Soprano acuto*, oder gar *sforzato*, (auch wohl *sfogato* oder *sgorgato*), sehr hoher Sopran. — *Mezzosoprano*, Halbsopran, die Mitte haltend zwischen Sopran und Alt.

*Sordina* oder *Sordino*, Dämpfer, Surdin oder Sordin; — *Con*, oder *Senza sordino*, Mit oder ohne Sordin; — *Sordini levati*, Die Sordinen aufgehoben, beseitigt; — *Si levano i sordini*, oder auch *le sordine*, oder *gli smorzatori*, Man hebe die Dämpfer, die Auslöcher, Tonersticker. — *Sordo*, weiblich *Sorda*, Gedämpft, mit Sordin; — z. B. *Corno sordo*, *Tromba sorda*, Horn oder Trompete mit Sordin; — *Timpani sordi*, *Trombe sorde*, Gedämpfte Pauken und Trompeten. (Vgl. *Coperto*.)

*Sordo*, s. *Sordina*.

*Sospiro*, (französisch *Soupir*), Achtelpause.

*Sostenuto*, Ausgehalten, lang angehalten, gedehnt; bedeutet theils als Tempobezeichnung eine etwas gedehntere Bewegung, z. B. *Adagio sostenuto*, ein gedehntes *Adagio*; — theils auch, als Vortragsandeutung, ein recht vollständiges Austragen des Tones einer jeden Note während der ganzen vollen Dauer ihrer Geltung, und in dieser Hinsicht dasselbe wie *Tenuto*.

*Sotto*, Unter; — *Sotto voce*, Unter der Stimme, d. h. mit sehr gedämpfter Stimme; — *Ottava sotto*, eine Octave tiefer.

*Spalla*, s. *Viola da spalla*.

*Spassapensiero*, so pflegt in Italien die Maultrommel genannt zu werden.

*Spianato*, *Spianatamente*, Auseinandergesetzt; — *Un canto spianato*, *un recitativo spianato*, ein Gesang oder ein Recitativ, in welchem Alles wohl auseinander gesetzt ist. Vgl. *Sciolto*, *Slegato*.

*Spiccato*, *Spiccatamente*, gleichbedeutend mit *Staccato*.

*Spinetta*, auch *Spinetto*, (fran-



zösisch *Epinette*.) von *Sptna*, *Eptne*, Dorn, wörtlich also Dornclavier, Spinett; eine ehemals gebräuchliche Gattung von Clavierinstrumenten.

*Spiritoso*, *Con spirito*, Mit Geist.

*Staccato*, (französisch *Détaché*.) Getrennt, von einander abgesondert, — abgestossen; das Gegentheil des Ineinander-schleifens oder Bindens. (Vgl. den Artikel *S.*.) — Der gemeinübliche Sprachgebrauch in Deutschland bezieht den Ausdruck *Staccato* vorzugsweis auf die eigene Art der Bogeninstrumentisten, mehrere Noten mit Einem in Einer und derselben Richtung fortlaufenden Striche des springenden Bogens abgestossen anzugeben, (wofür jedoch die Italiäner den eigenthümlicheren Namen *Picchiettato* oder *Spiccato* gebrauchen.) — Zuweilen wird auch der Superlativ *Staccatissimo* gebraucht, um ein recht scharfes Abstossen zu bezeichnen. — Vgl. *Martellato*, *Sciolto*, *Slegato*.

Starke Zeit, s. Musikh. § LXVI.

*Stentando*, (nicht *Stendando*, wie in Lichtenthal's *Dizionario della Musica*, durch Druckfehler steht,) Zögernd, in die Länge ziehend, zurückhaltend; — ungefähr wie *Ritenuto* oder *Slentando*. Vgl. *Rallentando* und *Mancando*. — *Stentato* bedeutet bisweilen auch Mühsam, erzwungen.

*Stesso*, s. *L'istesso*, *Medesimo*.

*Sticcato*, Strohfiedel, französisch *Claquebois*.

*Stile*, Styl, Schreibart; *Stile a cappella*, Capellstyl, (Kirchenstyl;) — *Stile rigoroso*, Strenge Schreibart, u. dgl.

Stimme, s. Musikh. § ciii.

*Straccialando*, (ein etwas vulgärer Ausdruck) Plaudernd, geschwätzig, s. *Parlante*. (Nicht zu verwechseln mit *Strascicando*.)

*Strascicando* oder *Strascinando*, auch *Trascinando*, Schlep-pend, ungefähr gleichbedeutend mit *Ritardando* oder *Rallentando*;

Vgl. *Maneando*. (Nicht zu verwechseln mit *Straccialando*.)

*Strepitoso*, *Con strepito*, *Con istrepito*, Rauschend, geräuschvoll, mit Geräusch.

*Stretta*, *Stretto*, s. *Stringendo*.

*Stringendo*, Zusammenziehend, verkürzend, das Zeitmas beschleunigend, wie *Accelerando* — *Stretto*, Zusammengezogen, Beschleunigt. — *Lo stretto* oder *La stretta*, als Hauptwort gebraucht, heisst zuweilen derjenige, (meistens letzte) ganze Theil eines Tonstückes, welcher in einem schnelleren Tempo vorgetragen werden soll.

*Strisciando*, einen Ton in den andern hinüberziehend.

*Strofa*, Strophe.

*Stromento*, Instrument. Vgl. *Con*.

Stufe, Tonstufe, s. Musikh. § xxxiii.

*Su*, *sul*, *sull'*, *sulla*, *sullo*, Auf, kommt in verschiedenen Beziehungen vor; z. B. *Sul ponticello*, Auf oder nahe beim Stege; — *Sul D*, Auf der D-Saite; u. dgl. Vgl. d. Art. *Sopra*.

*Subito*, Schnell; — *Si volti subito*, — *S'attacchi subito*, — *Siegue subito*, u. dgl.

*Subsemifusa*, s. Musikh. § XLVIII.

*S. V.* Abbraviatur von *Sotto voce*, — (zuweilen auch von *Si volti*.)

*S. V. S.* Abbraviatur von *Si volti subito*.

Synkope, ital. *Sincopa*, oder *Sincopa*, s. Musikh. § xcvi-xcix.

**T.**, Abbraviatur von *Tutti*; — *T.B.*, *Tutti i bassi*, u. dgl. S. die Art. *Solo*, *Tutti*, *T.B.*; — auch *T.S.*

Tabulatur, s. Musikh. § xxii.

*Tace* (*Si*), oder *Si taccia*, heisst, dass die so bezeichnete Stimme



schweigen soll. Gilt es mehreren Stimmen, so heisst es *tacciono* oder *tacciano*, sie schweigen, oder sollen schweigen. Oft gebraucht man, auch selbst in Italien, das lateinische *Tacet* und *Tacent*.

**Tact**, s. Musikh. § XLVII.

**Tactarten**, Grade, s. Musikh. § LV — LVII; — Ungrade, § LVIII; — Zusammengesetzte, § LXXI — LXXXIII; — Ungewöhnliche, § LXXXIV.

**Tacttheilung**, s. Musikh. § LI — LXV.

**Tactgewicht**, s. Musikh. § LXVI, LXVII.

**Tactmesser**, s. Chronometer.

**Tacttheile**, Unterabtheilung, s. Musikh. § LIX — LXII.

**Tamburo**, Trommel; — *Tamburo militare*, die gewöhnliche Militärtrommel; — *Tamburo grande* oder *grosso* oder *Tamburone*, (s. d. Art. *One*), auch *Cassa militare*, grosse Trommel; — *Tamburino*, kleine Trommel, insbesondere die Handtrommel, Schellentrommel, das *Tamburin* (siehe *-Ino*), französisch *Tambour de basque*. — Zuweilen wird unter *Tamburino* auch die bei uns sogenannte Rolltrommel verstanden; — (zuweilen auch der Trommelschläger selbst, der *Tambour*.)

**Tardando**, so viel wie *Ritardando*. Vgl. *Mancando*.

**Tastiera**, Tastatur, Claviatur; — auch Griffbret. — *Sulla tastiera* bedeutet dem Bogeninstrumentisten, dass er die Saiten sehr weit vom Stege entfernt, sehr nahe bei, oder auch selbst über dem äussersten Theile des Griffbretes, anstreichen soll. Auch auf die Guitarre und ähnliche Instrumente findet diese Art von Spiel Anwendung, woselbst es einen eigenen weichen Klang erzeugt; und auf gleiche Weise kann es auch für das *Pizzicato* der Bogeninstrumente gelten. (Vgl. d. Art. *Corda* und *Solito*.)

**Tasto**, Taste, Griff, — auch

wohl Bund auf der Guitarre: (s. d. Art. *Capo-tasto*) — *Tasto solo*, (zuweilen auch bloss das Wort *Tasto* allein, oder auch bloss *Solo*), bedeutet in der Generalbassschrift, dass bei der also bezeichneten Stelle bloss die Bassstimme allein, und keine Intervalle dazu gespielt werden sollen: nur die Bassnoten allein. (Diese Bezeichnung gilt dann so lange fort, bis wieder Signaturen über den Bassnoten folgen, wo dann zum Ueberflusse auch wohl noch ausdrücklich beigeschrieben zu werden pflegt »*Accordi*«, d. h. dass man jetzt wieder Accorde dazu greifen soll, — oder »*Accompagnando*«, d. h. man solle jetzt die Bassnoten wieder mit Accorden begleiten.) Vgl. *Pedale*, und m. Theor. d. Tonsetzk. § 567, 574.

**T. B.**, siehe *T*.

**Tedesco**, auch *Tudesco*, *Alla Tedesca*, Teutscher (Tanz). S. *Alla*.

**Temperatur**, s. Musikh. § XIX.

**Tempesta**, auch *Burrasca* oder *Procella*, Gewitter, Sturm, Donnerwetter. Vgl. *Sinfonia*.

**Tempestoso**, Stürmend, mit stürmendem Ausdruck; ungefähr wie *Impetuoso*.

**Tempo**, Zeitmas, s. Musikh. § LI, und *Movimento*. — *A tempo*, s. d. Art. *A*; so wie alle Zusammensetzungen des Wortes *Tempo* mit andern Wörtern unter diesen letzteren nachzusehen sind. — **Tempo bezeichnung**, s. Musikh. § LI.

**Tenero**, *Teneramente*, Zart, zärtlich; — *Con tenerezza*, Mit Zärte oder Zärtlichkeit.

**Tenore**, Tenor, die höhere Gattung von Männerstimmen. — Eine männliche Singstimme welche zwischen Tenor und Bass ungefähr die Mitte hält, heisst, je nachdem sie sich mehr dem Tenore, oder mehr dem Basse nähert, *Mezzo tenore*, oder *Bari-  
tono*; — eine ungewöhnlich hohe, sich dem Alt nähernde aber wird



zuweilen *Tenore contraltino* genannt.

Tenorschlüssel, s. Musicl. § xxiii.

*Tenuto*, Gehalten. Dieses Wort über eine Note geschrieben, deutet an, dass der Ton derselben recht vollständig während der ganzen Dauer der Geltung dieser Note mit unverrückter Stärke fortgehalten werden soll. Vgl. *Sostenuto*.

*Ter*, lateinisch, statt *Tre volte*, Dreimal.

*Terremoto*, Erdbeben, z. B. in Haydn's Letzten Worten des Erlösers am Kreuze.

*Ter unca*, s. *Unca*.

Terzenregister der Orgel, s. *Mixtur*.

*Terzetto*, Dreigesang, Terzett; (wird nur von Vocalterzeten gebraucht; für Instrumente gebraucht man den Namen *Trio*.)

*Terzina*, (seltener *Triola*), Triole, s. Musicl. § xlix, lx.

*Terzo*, Dritte; z. B. *Flauto terzo*, Dritte Flöte.

Theiltöne, s. Musicl. § iv, Amkg.

*Timorosamente*, *Timoroso*, Mit dem Ausdrücke des Zagens, der Furchtsamkeit.

*Timpano*, *Timpani*, Pauke, Pauken.

*Toccata*, dieser Name wurde in früheren Zeiten gewissen Clavierstücken, ungefähr im Zuschnitte eines ausführlichen Präludium geschrieben, beigelegt. Jetzt wird der Name nicht mehr viel gebraucht.

*Toccato* wurde, in der alten Trompeterkunst, die tiefste Trompetenstimme genannt, welche, in Ermangelung der Pauken, auch deren Stelle versehen musste.

Ton, s. Musicl. § i-v.

Tonabstufung, s. Musicl. § xii, xiii.

Tonart, s. Musicl. § cv.

Tonentfernung, s. Intervalle.

Tonkunst, Begriff, s. Musicl. § vi-viii.

Tonleiter, s. Musicl. § cviii, cix, cxl.

Tonreihe, s. Musicl. § ciii.

Tonsetzkunst, s. Musicl. § vi-x.

Tonsystem, s. Musicl. § xii-xlvi, cix.

Tonunterschiede, s. Intervalle.

Töne, (Aliquot-), s. Theiltöne.

Töne, Natürliche, s. Musicl. § xvii.

*Tosto* (*Più*), Vielmehr, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor; z. B. *Andante, più tosto allegretto*, d. h. Andante oder vielmehr Allegretto.

*Tranquillamente*, *Con tranquillezza*, *Con tranquillità*, Ruhig, gelassen, — Mit Ruhe, mit Gelassenheit.

Transponirte Tonleiter, s. Musicl. § cx, cxl.

*Trascinando*, s. *Strascinando*.

*Tre*, Drei; — *A tre*, Zu dreien, zu drei Stimmen; — *Tre volte*, Dreimal; u. dgl.

*Tremolo*, Bebung, nennt man 1.) das gewisse gleichsam pulsirend oder wellenförmig wiederkehrende sanfte Ab- und Zunehmen der Stärke eines anhaltenden Tones, womit zuweilen auch ein Wechsel der Art des Klanges oder der Tonfarbe, und auch wohl selbst ein unmerkliches Steigen und Sinken der Tonhöhe verbunden ist, ein An- und Abschwellen, ein Wiegen und Auf- und Abschweben des Tones, welches demselben einen eigenen Reiz verleiht, durch welchen er sich, (wie sich Sulzer gar treffend ausdrückt) von einem ganz gleichförmig festgehaltenen Tone ungefähr ebenso unterscheidet, wie in der bildenden Kunst sogenannte weiche Conture und Wellenlinien sich von einem mit Zirkel und Lineal gezogenen steifen oder harten Umrissen unterscheiden. — 2.) Das



Wort *Tremolo* wird aber zuweilen, auch als gleichbedeutend mit *Rollo* gebraucht, — 3.) mitunter auch wohl für *Vibrato*.

*Triangolo*, Triangel.

*Trillo*, Triller. Auf blossen Instrumenten, wie Trommel, Pauke, Triangel, ist der sogenannte Triller nur ein *Rollo* oder *Vibrato*; s. d. Art.

*Trio*, Dreistimmiges Instrumentalstück (s. d. Art. *Terzetto*). — Dass man dem sogenannten *Alternativo* (s. d. Art.) auch den Namen *Trio* beigelegt hat, rührt von dem ehemaligen Herkommen her, das *Alternativo* jederzeit dreistimmig (als *Trio*) zu setzen.

*Triola*, Triole, s. Musikh. § XLIX, LX. Vgl. *Terzina*.

*Tromba*, mehrzählig Trombe, Trompete, Trompeten. Namentlich pflegt man in Deutschland durch den Ausdruck *Tromba* die tiefere Trompetenstimmen zu bezeichnen, im Gegensatze der höheren oder *Clarino*-Stimme (s. d. Art. *Clarino*); indessen pflegt heut zu Tage die Unterscheidung zwischen den Namen *Clarini*, und *Trombe*, nicht mehr genau beobachtet zu werden, und man schreibt, rücksichtslos und ohne Unterscheidung, bald *Due Clarini*, bald *Due Trombe*. Vgl. *Trombetta* und *Trombone*.

*Trombetta*, Trompete, oder eigentlich Trompetchen, (s. den Art. -*Etto*), eine nicht mehr gebräuchliche Benennung der kleineren oder höheren Gattung der Trompeten. Vgl. *Tromba*.

*Trombone*, mehrzählig Tromboni, Posaune; — *Trombone-Alto*, Altposaune; — *Trombone-Tenore*, Tenorposaune; u. s. w. — *Trombone soprano* kommt nicht vor, sondern statt dessen der Zinken, *Cornetto*. (Siehe -*One*.)

*Troppo*, Allzusehr; — *Allegro non troppo*, Allegro, doch nicht zu sehr; — *Presto ma non troppo*, Presto, doch nicht allzusehr.

T.S., Abbréviatur von *Tasto solo*.

*Tudesco*, s. *Tedesco*.

*Tutti*, weiblich *Tutte*, Alle; das Entgegengesetzte von *Solo*.

Uebersässige Intervalle, s. Musikh. § XXXVII, XXXVIII, XXXIX.

Umkehrung der Intervalle, s. Musikh. § XLII — XLV.

*Unca*, *Bis unca*, *Ter unca*, s. Musikh. § XLVIII.

*Unisono*, Einklang; — *All' unisono*, im Einklang, einklängig; — *Oboi all' unisono dei Violini*, Oboen im Einklang mit den Violinen. Man gebraucht den Ausdruck nicht bloss allein von mehreren in wirklichem Einklange gehenden Stimmen, sondern in etwas weiterem Sinne auch dann, wenn sie sich in höheren und tieferen Octaven bewegen, also im Einklang verjüngten oder vergrösserten Masstabes. — In der Generalbassschrift wird der Ausdruck *Un.* zuweilen auch statt *Tasto solo* gebraucht. Vgl. Musikh. § XXXII.

*Vacillando*, Wankend, schwankend.

*Variato*, Verändert, variirt; — *Variationi*, Veränderungen.

*Veloce*, *Con velocità*, Schnell, rasch, flüchtig. Tempo- und Ausdrucksbezeichnung; — superlativisch *Velocissimo*, *Velocissimamente*.

Verminderte Intervalle, s. Musikh. § XXXVII — XXXIX.

*Versetto*, Versett, Strophe.

Versetzungs sylben, Versetzungszeichen, s. Musikh. § XVII, XXV — XXX.

*Vibrato*. Dieses Wort, (wörtlich übersetzt: Hingeschleudert, oder geschwungen,) wird zuweilen gebraucht um das heftige Herausstossen eines Tones



anzudeuten, und ist in sofern gleichbedeutend mit *Forzando* oder *Sforzato*; — zuweilen aber auch um das schwirrende, gleichsam oscillirende Anschlagen schneller Noten z. B.:

*Violino*

u. dgl. anzudeuten.

*Vigorouso, Vigorousamente, Con vigore*, Kräftig, mit Kraft.

*Viola, Viola di braccio, Altoviola, Violetta*. Der Name *Viola* bezeichnet bekanntlich die im Teutschen sogenannte Altviola, auch Bratsche genannt, (vom Namen *Viola da braccio*, d. h. Armgeige, im Gegensatze der grösseren, jetzt ausser Mode gekommenen *Viola da Gamba*, Bein-geige oder Kniegeige, welche zwischen die Beine oder Kniee gefasst wurde und ungefähr die Stelle unseres heutigen Violoncells als Bassinstrument vertrat, und der *Viola da spalla*, Schultergeige, welche, kleiner als die *Viola di gamba*, ungefähr zwischen ihr und der *Viola da braccio* die Mitte hielt, gleichsam die Stelle des Tenors vertretend, Tenorviola, indess die *Viola di braccio, Violetta* oder *Alto-Viola*, den Alt vorstellte. — Bei unserer heut zu Tage üblichen Besetzung vertritt übrigens unsere sogenannte *Alto-Viola* doch wieder die dritte Stimme, und ist also gewissermassen auch jetzt wieder eigentlich nicht Alt-, sondern Tenor-Viole.) — Das Wort *Viola* scheint der generische Name der Geigeninstrumente zu sein, indem die Namen aller dieser Instrumente sich als bloße Verkleinerungs- und Vergrösserungsnamen, Diminutive und Augmentative, vom Worte *Viola* ableiten: *Violino*, Kleingeige; — *Violone*, Grossgeige; — *Violoncello*, kleinere Grossgeige; — *Violetta*, kleinere (Alt-) *Viola*. (Siehe die Art. -Ello, -ella; -Etto, -etta; -Ino; -One.)

*Viola d'amore*, Liebesgeige,

ein jetzt nicht mehr übliches Bogeninstrument.

*Viola da spalla*, Schultergeige, s. *Viola*.

*Violetta*, s. *Viola*.

*Violino*, Kleingeige, Violine. s. *Viola*.

Violinschlüssel, s. Musikh. § XXIII.

*Violoncello*, Kleine Bassgeige — Violoncell, (sehr übel mitunter auch kurzweg das Cello genannt) s. *Viola*.

*Violone*, Grossgeige, Contrabasso, Contrabbasso, Controbasso, Controviolone, Die grosse Bassgeige, das Contraviolon \*); s. *Viola*.

*Virtù, Virtuosità*, (vom lateinischen *Vir, Virtus*), wörtlich übersetzt Mannhaftigkeit, Tapferkeit, Geschicklichkeit, hier Kunstfertigkeit, also ungefähr gleichbedeutend mit *Bravura*. — Ein Künstler welcher Virtuosität besitzt heisst *Virtuoso*. — Mehr scherz- als ernsthaft gebraucht man auch wohl den Ausdruck *Virtuosone*, was ungefähr so viel bedeutet wie: Ein gewaltiger Virtuos. (S. -One.) — In Italien lässt sich auch selbst der geringste Spieler oder Sänger, der vielleicht nicht einmal wie man es nennt musicalisch ist, doch durchweg *Virtuoso* schelten; weis er aber Musik, so wird er durch den Titel *Professore di musica* ausgezeichnet. — Der Conversationston gebraucht auch die Augmentative: *Professore*, und selbst *Professorona*.

*Vivace, Vivo*, Rasch, lebhaft, sowohl lebhaftes Tempo, als lebhafte Vortragsart überhaupt bezeichnend; — *Con vivacità, Con vivezza*, Mit Lebhaftigkeit, mit Lebendigkeit; — superlativisch *Vivacissimo*, Höchst lebhaft.

*Vocalizzo*, s. *Solfeggiare*.

Vocalmusik, s. Musikh. § VII.

\*) Aus dem in der Anmerkung zum Artikel Clarinett angegebenen Grunde schreibt man wohl passender das Contraviolon, als der Contraviolon.



*Voce*, Stimme; — *A mezza voce*, Mit halber Stimme, u. dgl.

*Volta*, Mal; — *Prima volta*, (*La prima volta*), Das Erstemal; — *Seconda volta*, Zweitemal.

*Voltare*, Herumwenden, umdrehen; — *Si volti* oder *Voltisi*, Man wende das Blatt um.

*Volti*, s. *Voltare*.

Vorzeichnung, rhythmische, s. Musikl. § LIV; — chromatische, § CX.

*V.S.*, Abbraviatur von *Volti subito*.

*VV.*, oder *VVni.*, Abbraviatur von *Violini*, Die Violinen.

**Wiederherstellungszeichen**, Wiederrufungszeichen, s. Musikl. § XXVII–XXIX.

**Zählnamen der Intervalle**, s. Musikl. § XXXIII, XXXIV.

*Zampogna*, Schalmei.

*Zarabanda*, s. *Sarabanda*.

**Zeichen**, chromatische, s. Musikl. § XXV–XXX.

**Zeichnung einer Phrase**, s. Musikl. § LXXXIX–XCIII.

**Zeile** (Noten-), s. Musikl. § XXII.

**Zeit**, Gute, schlechte, starke, schwache, lange, kurze, schwere, leichte, s. Musikl. § LXVI.

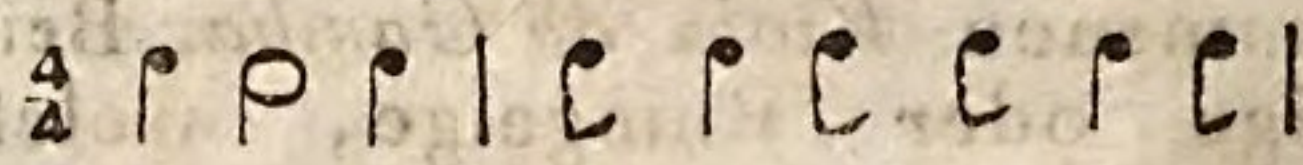
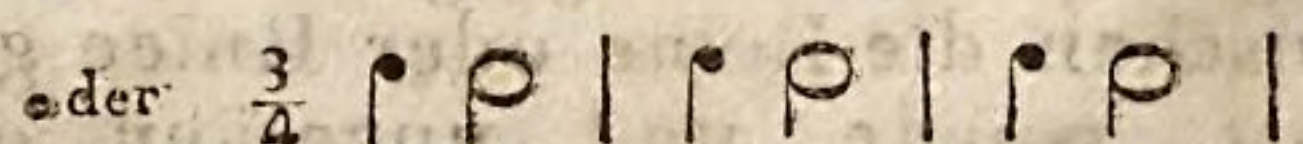
**Zeitgewicht**, s. Musikl. § LXVI, LXVII.

**Zeitmas**, s. Musikl. § XLVII.

**Zeitmesser**, s. Chronometer.

*Zeloso*, *Con zelo*, Eifrig.

*Zoppa (Alla)*, Hinkend, auf hinkende Weise; — diese etwas wunderliche Charakterisirung pflegen die Tonsetzer zuweilen solchen Tonstücken oder Stellen eigens beizuschreiben, deren rhythmische Bewegung etwas Hinkendes ausdrücken und dem gemäß vorgetragen werden soll, etwa wie z. B. Synkopen und Rückungen:

$\frac{4}{2}$    
oder  $\frac{3}{4}$  

(Am passendsten mögte der Ausdruck für Stücke in  $\frac{5}{4}$ -,  $\frac{7}{4}$ - und ähnlichen Tactarten sein. Musikl. § LXXXIV.)

**Zungenpfeifen**, Zungenwerke, s. Musikl. § II, Amkg.

**Zusammengesetzte Tactarten**, s. Musikl. § LXXI.

**Zusammenklang**, s. Musikl. § CIV.

## Druckfehler.

Pag. XLIX, letzte Zeile statt aber setze wie.

Pag. CXIV, in der Figur, statt  $\frac{2}{4}$  setze  $\frac{4}{2}$ .

Pag. CXLVI in der zweiten Zeile des § CX, statt Moll setze Dur.

Pag. CLV Z. 4. statt Proposition setze Praeposition.

Pag. CLXII an's Ende des Artikels Calando (welcher in mehren Exemplaren unrichtig gedruckt ist), setze zur Berichtigung: Siehe den Artikel Mancando.

Pag. CLXIV beim Artikel Chronometer, statt § II setze § LI.

Pag. CLXV Col. I, Zeile 5 der Amkg. statt Neutrum setze Masculinum.

Pag. CLXIX statt Fantesia setze Fantasia.

Pag. CLXXIV Z. 2 des Artik. Mandolino, statt Mondola setze Mandola.

Pag. CLXXIX im Art. Poco, statt a poco setze Poco a poco.

Pag. CLXXXI muss der zweite Buchstabe ein a sein.

Pag. CLXXXIV statt Sedecesimo setze Sedecimo.

Ebendasselbst, im Artikel Semi, statt Semibischroma setze Semibiseroma.



*Musikalische Compositionen und Schriften von Gfr. Weber, welche bey Verlegern dieses und durch jede gute Musikhandlung zu haben sind.*

I.) *Kirchenmusik, in Partitur u. Stimmen, nebst Clavierauszug.*

*Te Deum Laudamus*, (Es-dur,) Op. 18, mit lateinischem und deutschem Text. [Offenbach, André, Partitur u. Stimmen, 6 fl. 30 kr. Part. allein 3 fl., Stimmen allein 4 fl. 30 kr.] — *Requiem*, (f-moll,) für Männerstimmen, Altviolen u. Bässe, Hörner, Pauke und oblig. Orgel (oder statt der Orgel, 2 Clntt. u. Fag.), Tromp. Pos. u. Contrafag. ad lib. Op. 24, Partitur mit Clavierausz. u. deutschem u. latein. Text. [Offenbach, André, 4 fl. 30 kr.] — *Dasselbe* für sechsstimm. Chor mit grossem Orchester. [Mainz, Schott, Mspt. 6 fl.] — *Missa No. 1*, (F-dur,) oder fünf Hymnen, f. Singst, VV. Vla. u. Bass, obl. Orgel (od. Blasinstrumente anstatt d. Orgel), Tromp. u. P. ad lib. Op. 27, Text lat. u. deutsch. [Mainz, Schott, Part. u. Clavierausz. 4 fl.; Die ausgesetzten Stimmen 5 fl. 36 kr.] — *Missa No. 2*, (G-dur,) oder fünf Hymnen, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen (od. Clntt.) Fag. Tromp. u. P.; dann Flöten u. Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch, Op. 28, Part. m. Clavierausz. u. ausges. Stimmen. [Bonn u. Cöln, Simrock, 11 fl.] — *Missa No. 3*, (in e-moll,) oder fünf Hymnen, für Singst. VV., Altviolen u. Bass, Flöte, Oboen, Fagott, Hörner u. Orgel, Text lat. u. deutsch, Op. 33, Part. [Leipzig, Probst, 3 Rthlr.] — *Hymne an Gott*, für zwei Singchöre, Op. 42, Partit. u. Stimmen. [Mainz, Schott, 2 fl.] —

II.) *Gesänge, für eine oder mehrere Singstimmen, mit, und ohne Begleitung.*

*Zwölf vierstimmige Gesänge*, f. Sopr. Alt, Ten. u. Bass, mit. od. ohne Begl. d. Pianof. Op. 16. [Augsburg, Gombart, 3 Hefte, à 1 fl. 20 kr.] — *Zwölf Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 17. [Bonn, Simrock, vier Hefte, à 1 fr. 50 ct.] — *Gesänge*, von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, u. A., für 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 19. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Leyer und Schwert*, Gesänge für 1 u. mehre Singst. m. Guit. oder Pfte. Op. 21. [Bonn u. Cöln, Simrock, 4 Hefte, à 2 fr.] — *Geistliche Kinderlieder*, mit Orgelbegl. Op. 22. [Leipzig, Hofmeister, 10 Gr.] — *Gesänge* für tiefe Stimmen, mit Clav. od. Guit. Op. 23. [Leipzig, Hofmeister, 18 Gr.] — *Lieder*, von Schiller, Göthe u. A. f. 1 Singst. mit Guit. od. Clav. Op. 25. [Augsburg, Gombart, 54 kr.] — *Liederkranz*, für 1 u. mehre Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 31. [Mainz, Schott, 1. u. 2tes





Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1. Singst. — 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder u. Rundgesänge, à 1 fl.] — *Drey Ständchen*, f. 1 Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32. [Leipzig, Peters, 8 Gr.] — *Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. [Leipzig, Peters, Op. 34.] — *Gesänge für 4 Männerstimmen*, ohne Begleit. Op. 35. [Berlin, Schlesinger, 20 Gr.] — *Liebe, Lust und Leiden*, in Liedern und Gesängen, f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 36. [Mainz, Schott, 1 fl. 24 kr.] — *Festgesang*, für vier Männerstimmen und allgemeinen Chor, mit Begleit. von Blasinstrumenten etc. oder Pianof. (B. dur) Op. 40. [Mainz, Schott, Part. und Clavierausz. mit ausges. Stimmen, 3 fl.] — *Mehrstimmige Gesänge* für grosse Singvereine und kleine Zirkel; Op. 41, [Mainz, Schott: Heft 1, enth. Drei Gesangstücke f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass: 1 fl. — Heft 2, enth. Vier Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 3, enth. Drey Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 4, enth. *Hymne an Gott*, achtsimmig. 2 fl.] — *Tafellieder* für 2 u. 3 Männerstimmen und Chor, mit Guit. od. Pianof. Op. 42. [Mainz, Schott, 48 kr.] —

### III.) Musik für Instrumente allein.

*Thema m. Var.* f. Guit. mit Vell. oder Flöte, (C-dur) Op. 1. [Leipzig, Br. u. Härtel, 8 Gr., Mainz, Schott, 36 kr.] — *Sonata per il Pianof.*, (C-dur) Op. 15. [Bonn, Simrock, 2 fr. 50 ct.] — *Trio No. 1.* (C-dur) f. Vlin. Vla. u. Vell. Op. 26. [Augsburg, Gombart, 1 fl. 48 kr.] — *Thema aus dem Freyschütz, mit Var.* für 1 Flöte, mit Begl. der Guit. (G-dur) Op. 37. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Barcarole venitienne, variée p. Flöte, av. acc. de Pianof. ou Guit.* (A-dur), Op. 38. [Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Etude de Flöte, en variations sur le thème Norwégien, av. acc. de Guit.* (Fis-dur), Op. 39. [Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.] —

### IV.) Schriften über Musik.

*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, zum Selbstunterrichte, dritte, neu überarbeitete Auflage, in vier Bänden, 8. broch. [Mainz, Schott, 10 fl. 48 kr.] — *Allgemeine Musiklehre*, zum Selbstunterrichte, für Lehrer und Lernende, in vier Vorkapiteln, dritte, neu überarbeitete Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter. [Mainz, Schott fl. kr.] — *Generalbasslehre*, [Mainz, Schott, fl. kr.] —





















Weber, Gottfried,

Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende in  
vier Vorkapiteln

Mainz [u.a.] 1831

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.50

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727357-1